

ULRICH HÜBNER – STADT, LAND, SEE.
TRADITION UND REZEPTION IMPRESSIONISTISCHER LANDSCHAFTS- UND
MARINEMALEREI IM KAISERREICH UND IN DER WEIMARER REPUBLIK

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades

Dr. phil.
im Fach Kunst- und Bildgeschichte

eingereicht am 13. Dezember 2018 von Simone Westerhausen
an der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität
zu Berlin

Präsidentin der Humboldt-Universität zu Berlin: Prof. Dr.–Ing. Dr. Sabine Kunst
Dekan der Kultur -, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät:
Prof. Dr. Christian Kassung

Gutachterin/Gutachter:
1. Prof. Dr. Charlotte Klonk
2. Prof. Dr. Martin Papenbrock

Verteidigung: 29. Januar 2020

INHALT

EINLEITUNG	5
STRUKTUR DER ARBEIT	6
FORSCHUNGSSTAND	8
METHODIK UND MATERIAL	10
FRAGESTELLUNG UND ERKENNTNISINTERESSE	11
DAS KONZEPT VON NATUR ALS GEGENSTAND REGIONALER UND NATIONALER IDENTIFIKATION	12
DIE LANDSCHAFT UND IHRE SONDERFORMEN ALS IDENTITÄTSSTIFTENDER BEZUGSRAUM	15
RURALE UND URBANE HEIMATKUNST	22
DAS ‚KULTURELLE SYSTEM BÜRGERTUM‘ ALS TRÄGER EINER PLURALISTISCHEN KUNSTAUFFASSUNG	25
1 TRADITIONEN UND AUSBILDUNG	30
1.1 DAS FRÜHWERK IM KONTEXT NATIONALER UND INTERNATIONALER EINFLÜSSE	30
1.1.1 <i>Exkurs: Ein Berliner Kunststreit par excellence</i>	45
2 BÜRGERTUM UND SECESSION	47
2.1 ULRICH HÜBNER ALS MITGLIED DER BERLINER SECESSION UND LEHRER	47
2.2 IN GUTER GESELLSCHAFT	72
2.3 DEUTSCHE KUNSTKRITIK – SPRACHROHR DES BÜRGERTUMS?	79
3 KUNST, MARKT UND ANERKENNUNG	93
3.1 „WASSERBILDER“ ALS ERFOLGSGARANT	93
3.2 ULRICH HÜBNER IN LÜBECK, TRAVEMÜNDE UND HAMBURG	105
3.3 VOM SECESSIONISTEN ZUM STAATSDIENER	135
4 VATERLAND, AMT UND WÜRDEN	140
4.1 DER HEIMATHAFEN. HÜBNERS DARSTELLUNGEN DES ERSTEN WELTKRIEG	140
4.1.1 <i>Exkurs: Hübners graphisches Schaffen</i>	148
4.2 HEIMAT AM WASSER	150
4.3 ULRICH HÜBNERS SPÄTWERK ZWISCHEN SPÄTIMPRESSIONISMUS UND AVANTGARDE	166
4.4 ABSCHIED VON EINEM BALD VERGESSENEN KOLLEGEN	174
SCHLUSS	179
EIN BÜRGERLICHER IMPRESSIONISMUS	182
ANHANG	184

BIOGRAPHISCHE ÜBERSICHT	184
GRABREDE	185
AUSSTELLUNGSVERZEICHNIS	187
ABBILDUNGSNACHWEIS	215
VERWENDETE ABKÜRZUNGEN	216
PERSONENVERZEICHNIS.....	217
LITERATURVERZEICHNIS.....	219
<i>Archivalien</i>	219
<i>Primärliteratur</i>	219
<i>Sekundärliteratur</i>	228
WERKVERZEICHNIS.....	240
ANMERKUNGEN ZUM WERKVERZEICHNIS	240
VERZEICHNIS DER GEMÄLDE UND ÖLSTUDIEN	242
ABBILDUNGSNACHWEIS WERKVERZEICHNIS.....	350
ZUSAMMENFASSUNG.....	353
ABSTRACT	354

EINLEITUNG

Die Fragen „was ist deutsch?“ und „was ist national?“ bewegen nach wie vor die Gemüter, sei es in historischer Betrachtung etwa bei Dieter Borchmeyer¹, oder in Diskursen über Einbürgerungstests und doppelte Staatsangehörigkeiten.² Als Antworten auf derartig generelle Fragen werden die Kultur im Allgemeinen, die Staatsangehörigkeit, die Religionszugehörigkeit, sowie Sprach- und Gesetzeskenntnisse herangezogen – die deutschen Kunst und ihre Eigenartigkeit wird nur noch selten befragt. Die Kunst hat sich diesem Thema jedoch nicht völlig entledigt. Trotz dass sie die Globalisierung für sich nutzt, die internationalen Kunstmessen wachsen und der Pass eines Künstlers oder einer Künstlerin in Zusammenhang mit der Art seines Schaffens zumindest im privatwirtschaftlichen Kunstmarkt kaum mehr eine Rolle für den Erfolg spielt, gibt es immer wieder auch national motivierte Auseinandersetzungen, die auch von Künstlern aufgegriffen werden. Nicht zuletzt das Fortbestehen der Länderpavillons auf der Biennale di Venezia macht dies augenscheinlich oder eben die nationalen Förderprogramme für Künstler, für die die Staatsangehörigkeit sehr wohl entscheidend ist.³

In Zusammenhang mit den Themen Globalisierung, Nationalismus, Flucht und Migration, erhalten die Betrachtung nationaler Kunst und die ihr innewohnenden Aspekte Heimat, Nation und Identität derzeit eine aktuelle Brisanz.⁴ Deshalb sollen in dieser Arbeit die historischen Strukturen sichtbar gemacht werden, die im wilhelminischen Kaiserreich die Kunst zur Identifikationsfrage und zu einem Streitfeld nationalistischer Diskurse machten. In meiner Dissertation untersuche ich in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Landschafts- und Marinemalerei für die nationale Einheit und bürgerliche Identifikation im Kaiserreich und in der Weimarer Republik beispielhaft am Werk des Berliner Malers Ulrich Hübner (1872-1932). Am Beginn der Arbeit stand die Neugier auf das Werk dieses verges-

¹ Borchmeyer, Dieter: *Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst*, Berlin 2017.

² Vgl. z.B. Bücking, Hans-Jörg: *Deutsche Identität in Europa*, Berlin 2008.

³ Santiago Serra hat in seinem Beitrag für den spanischen Pavillon auf der Biennale in Venedig 2003 darauf deutlich Bezug genommen. Ein kritischer Kommentar dazu ist in aller Kürze zu finden bei Marek, Kristin und Schulz, Martin: *Kunst, Nation und Territorium: Die Topologie des Politischen auf der 50. Biennale von Venedig 2003*. Ein Kommentar zu Santiago Serra, in: Jutta Held (Hg.): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt: Jüdische Kunst im 20. Jahrhundert und die Konzeption der Museen*. Kunstforum International, 6/2004, Göttingen 2004, S. 128–131.

⁴ Eine allgemeine Darstellung und Einschätzung beispielsweise bei Crouch, Colin: *Der Nationalismus globalisiert sich*. 11. Februar 2017, unter: <http://www.zeit.de/wirtschaft/2017-02/globalisierung-widerstand-rechte-nationalismus-donald-trump-marine-le-pen-is/komplettansicht>; eine gute und nach wie vor aktuelle Diskursanalyse bei Piwoni, Eunike: *Nationale Identität im Wandel. Deutscher Intellektuellendiskurs zwischen Tradition und Weltkultur*. Diss. Bamberg 2011, Wiesbaden 2012.

senen Künstlers und die Überzeugung, dass in seinem Werk enthaltene Aspekte von Identität den Aufbau und den Erhalt einer regionalen wie auch nationalen Identität durch Kunst im jungen Deutschen Kaiserreich und der Weimarer Republik beförderten und diese heute im immer internationaleren Europa nach wie vor eine Rolle für jeden Einzelnen, aber auch für die Gesellschaft spielen. Die internationale Verflechtung der Kunst, wie sie in der vorliegenden Arbeit aufgezeigt wird, deutete bereits voraus auf eine Internationalisierung und Globalisierung der gesamten Gesellschaft. Motive, dies abzulehnen mögen sich scheinbar verändert haben, aber dennoch sind es gegenwärtig wieder nationalistische Debatten, die nun in den Medien verfolgt werden können und die auch historisch einen großen Anteil am Diskurs hatten.

Struktur der Arbeit

In der vorliegenden Arbeit sollen im einleitenden Teil, nach der Erläuterung zur Forschungs- und Materiallage sowie einigen Hinweisen zum methodischen Vorgehen, zunächst allgemein die Rolle der Natur und Naturrezeption für regionale und nationale Identität anhand der vorliegenden Literatur skizziert werden. Dazu wird auch die Geschichte der Landschaftsmalerei kurz dargestellt, um das Werk Hübners im weiteren Verlauf einordnen zu können. Daraufhin wird begründet, warum die Darstellung einer regionalen Landschaft – wie in den Werken Ulrich Hübners – identitätsstiftend wirken konnte. Diese Erkenntnisse sind die Grundlage für die Werkvergleiche und künstlerische Einordnung der Gemälde Ulrich Hübners in den folgenden Kapiteln, die chronologisch Leben und Werk mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen untersuchen. Dazu wird noch in der Einleitung ein Leitmotiv der zeitgenössischen Kunstkritik vorgestellt, die Suche nach der deutschen Kunst und ihrem Wesen.

Im ersten Hauptkapitel stehen Hübners Familie, seine künstlerischen Vorkenntnisse als Schüler und seine Lehrer der Karlsruher Akademie sowie sein Frühwerk bis 1892 im Mittelpunkt. Die künstlerischen Wurzeln der Freilichtmalerei an deutschen Akademien und in der deutschen Kulturpolitik sind hierbei besonders wichtig. Die im Werk nachweisbaren künstlerischen Wechselbeziehungen mit seinen Lehrern sind durch Werkvergleiche belegt und zeigen, dass auf den jungen Studenten in diversifizierter Gleichzeitigkeit verschiedene künstlerische Auffassungen Einfluss nahmen. Dieser Befund zum Werk Hübners ist exemplarisch für ein immer mehr überregionales, ja internationales Kunstgeschehen, das insbe-

sondere im multizentrischen deutschen Kaiserreich in unterschiedlichster Ausprägung existiert und in Berlin am Ende des 19. Jahrhunderts einen Höhepunkt erlebt.

Dementsprechend kehrte Ulrich Hübner nach Ende des Studiums nach Berlin zurück und somit handelt das zweite Kapitel im Wesentlichen von seiner Mitgliedschaft in der *Berliner Secession* sowie seiner Tätigkeit als Lehrer an der Malerinnenschule des *Vereins Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*. In Zusammenhang mit der Secessionsbewegung in Berlin werden die (kultur-)politischen Bedingungen für Künstler abseits der staatlichen Auftragsmalerei, und die gesellschaftlichen Folgen der fortschreitenden Autonomisierung des Ausstellungsbetriebes anhand der Ausstellungsbeteiligungen Ulrich Hübners erläutert. Die Betrachtung seines Werks im Gesamtzusammenhang des Berliner Kunstgeschehens der Zeit macht erneut deutlich, wie pluralistisch die Einflüsse auf sein Schaffen blieben und wie exemplarisch er damit für viele seiner Kollegen ist. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die Motiventwicklung gelegt. Unter Einfluss französischer wie deutscher Werke mit Darstellungen des großstädtischen Lebens einerseits, sowie durch Rückgriffe auf die traditionellen Darstellungsweisen andererseits, war Hübner in der Lage, den neuen Typus der Stadtlandschaft, zwischen klassischer Veduten- und Landschaftsmalerei und den Genre- und Stimmungsbildern, entscheidend zu prägen.⁵ Diese Entwicklung hatte maßgeblichen Einfluss auf Hübners maritime und ländliche Darstellungen, die sein Schaffen in den folgenden Jahren bestimmten und dem Künstler zu großem Erfolg verhalfen. Dieser Erfolg wird des Weiteren auf der Rezeptionsebene untersucht, indem die Rolle der Kunstkritik als Sprachrohr der bürgerlichen Geschmacksbildung und Kunstrezeption kritisch diskutiert wird.⁶

Das dritte Kapitel nimmt Bezug auf die privatisierte und zugleich professionalisierte Kunstmarktsituation in Berlin seit der Jahrhundertwende. Unter dem Aspekt des wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Erfolges und der Entwicklung des privatwirtschaftlichen Kunstmarktes werden auch Hübners Darstellungen von Hamburg, Lübeck und Travemünde im dritten Kapitel in einen neuen Kontext gesetzt. Durch den neuen Typus der Stadtlandschaft und

⁵ Vgl. dazu: Andresen, Wibke: *Die Darstellung städtischen Lebens in der deutschen Malerei des späten 19. Jahrhunderts*. Diss. München 1987, S. 2. – Czaplicka, John: *Pictures of a City at Work*. Berlin, circa 1890-1930. *Visual Reflections on Social Structures and Technology in the Modern Urban Construct*, in: Charles W. Haxthausen (Hg.): *Berlin. Culture and Metropolis*, Minneapolis, Oxford 1990, S. 3–36, hier S. 15.

⁶ Zur Kunst- und Kulturpublizistik sind bereits zahlreiche Publikationen erschienen: Vgl. u.a.: Syndram, Karl Ulrich: *Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst und Kulturpolitik und den Rundschauzeitschriften des Deutschen Kaiserreichs 1871-1914*. Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich Bd. 9, Berlin 1989. – Kulhoff, Birgit: *Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich 1871-1914*. Diss. Bonn 1990. – Rogers, Robert W.: *Nationalismus in der deutschen Kunst. Die Forderung nach einer deutsch-nationalen Kunst im wilhelminischen Deutschland. Eine Analyse anhand der Kunstzeitschrift „Die Kunst für Alle“ unter der Herausgabe Friedrich Pechts 1885 - 1903*. Diss. Freiburg 1998.

der Konzentration auf bestimmte Vertriebswege und erfolgreiche Motive entstand für das aufgeschlossene Stadtbürgertum ein neues Identifikationsbild, das für Hübner zum Erfolgsgaranten wurde. Dieser Erfolg verschaffte Hübner nach der künstlerischen Anerkennung auch Amt und Würden, was im vierten Kapitel in Zusammenhang mit seinem Spätwerk sowie einer kurzen Einordnung des grafischen Werks dargestellt ist. Mit seiner Berufung als Meisteratelier-Vorsteher an die Berliner Königliche Akademie der Künste, wandte Hübner sich auch einem neuen Motiv zu. Sein Wohnsitz in Neubabelsberg hatte zur Folge, dass Hübner nicht nur Berliner, sondern auch Potsdamer Stadtansichten festhielt. Bemerkenswert ist dabei, wie sehr Hübner diese Städte als in die Flusslandschaft eingebettetes Element darstellt und damit dem Begriff ‚Stadtlandschaft‘ nochmals eine neue Deutung verleiht, sowie die Seelandschaft der Küste zu einer Wasserlandschaft des Binnenlandes umdeutete. Dies wird im vierten Hauptkapitel parallel zu Hübners Rolle als Würdenträger der Berliner Akademie der Künste thematisiert. Nach Ende des Ersten Weltkrieges führte der Übergang des Kaiserreiches in die Weimarer Republik an der Akademie der Künste zu umfangreichen Umwälzungen, die Hübner und seinen Kollegen Möglichkeiten gaben, die ehrenvolle Akademiemitgliedschaft zu erlangen und die Kunst- und Kulturpolitik der neuen Republik mitzugestalten. Diesen Überlegungen folgt der Schlussteil, der einerseits die bisherige Argumentation zusammenfasst, andererseits die Frage nach einem deutschen Impressionismus, unter Berücksichtigung der im Hauptteil erarbeiteten Identitätsbilder, zuspitzen wird.

Forschungsstand

Zwar wurde deutsche impressionistische Malerei bereits in zahlreichen Ausstellungen und Katalogen sowie monographischen oder kollektiven Untersuchungen gewürdigt, doch zu Ulrich Hübner liegt bisher nur ein Ausstellungskatalog von 1988 vor, der das vorhandene Forschungsdesiderat noch augenfälliger erscheinen lässt.⁷ Andere biografische Artikel stammen aus Übersichtswerken zur *Berliner Secession*, etwa in Rudolf Pfefferkorns Grundlagenwerk über die *Berliner Secession* von 1973 oder Werner Doedes Arbeit von 1977.⁸

⁷ Zuletzt zum deutschen Impressionismus: Hülsewig-Johnen, Jutta (Hg.): *Der deutsche Impressionismus*. Ausst.-Kat. Bielefeld, Köln 2009. – Blühm, Andreas: *Ulrich Hübner 1872-1932. In Berlin und an der See. Bilder des Impressionismus*. Ausst.-Kat. Lübeck 1988.

⁸ Pfefferkorn, Rudolf: *Die Berliner Secession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte*, Berlin 1973. – Doede, Werner: *Die Berliner Secession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum ersten Weltkrieg*, Frankfurt am Main 1977.

Weitere wurden darauf basierend anlässlich von Ausstellungen mit Werken Hübners äußerst knapp und oft lücken- wie auch fehlerhaft verfasst. Seit einigen Jahren wächst das Interesse an den Künstlern und auch Künstlerinnen der *Berliner Secession* wieder und es erschienen, häufig in Zusammenhang mit der Ausstellung ihrer Werke, zahlreiche monographische Werke, die die früheren Forschungen berichtigen und fortführen.⁹ Zuletzt erschien Anke Matelowskis Chronik der *Berliner Secession*, die den bisher umfangreichsten Überblick bietet.¹⁰ In die Reihe der jüngsten Publikationen fügt sich die Arbeit zu Ulrich Hübner als weiterer Baustein ein, der vor allem eine detaillierte Untersuchung in die Tiefe darstellt.

Während die politische Bedeutung der Landschaftsmalerei im Kampf um die Unabhängigkeit und bezüglich der Prägung einer gemeinsamen national-kulturellen Identität in US-amerikanischen und kanadischen Beiträgen bereits thematisiert wurde, liegt dazu für deutsche Kunst nur eine Publikation vor: Charlotte Gore verfasste eine erste Untersuchung der Bedeutung deutscher Landschaftsmalerei für regionale Identität im Kaiserreich unter Berücksichtigung der Künstlerkolonien in der Eifel, in Dachau und Worpswede.¹¹ Doch, wo Gores Dissertation auf die Einbettung und Organisation der Künstlerkolonien beschränkt ist, wertet die Arbeit zu Ulrich Hübner die Fragestellung aus, indem sie sich gezielt mit der deutschen impressionistischen Marinemalerei, Hafenstücken und Stadtansichten beschäftigt, um den identitätsstiftenden Elementen im Sujet nachzugehen. Unter Rückbezug auf die zahlreichen Grundlagenwerke zur Nationen- und Bürgertumsforschung, und Einbeziehung der englischsprachigen Literatur zum Verhältnis von Landschaft und nationalem Selbstverständnis, entsteht so einer der ersten deutschsprachigen Beiträge zu diesem Themenkomplex bezogen auf das 19. und 20. Jahrhundert.¹²

⁹ Zum Beispiel: Bröhan-Museum; Museum Giersch: *Vom Taunus zum Wannsee - der Maler Philipp Franck (1860 - 1944)*. Ausst.-Kat. Berlin und Frankfurt a.M. Petersberg 2010. – Warmt, Hendrikje: *Karl Hagemeister. In Reflexion der Stille. Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde*, Berlin 2016.

¹⁰ Matelowski, Anke: *Die Berliner Secession 1899-1937*. Quellenstudien zur Kunst, Band 12, Wädenswil 2017.

¹¹ Cusack, Tricia: *Riverscapes and national identities*, Syracuse 2010. – McKay, Marilyn Jean: *Picturing the land. Narrating territories in Canadian landscape art 1500 - 1950*, Montreal 2011. – *In search of a national landscape. William Trost Richards and the artists' Adirondacks, 1850 - 1870*, Blue Mountain Lake 2002. – Gore, Charlotte: *Identities in Transition. German landscape painting 1871-1914*. Diss. Birmingham 2011.

¹² Für die deutschsprachige Forschung sind hier lediglich zwei Publikationen anzuführen: Warnke, Martin: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München 1992. – Schulte-Wüwer, Ulrich: Die patriotische Landschaft, in: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck (Hg.): *Holstein, wie es sich wirklich gezeigt. Künstler entdecken eine Landschaft 1800-1864*. Ausst.-Kat. Lübeck 1988, S. 37–51.

Methodik und Material

Grundsätzlich verfolgt die Dissertation komparatistische Methoden, um Sujet und Malstil Ulrich Hübners in den Verlauf der Kunstgeschichte einzuordnen. Dazu wurde ein 307 Nummern umfassendes Werkverzeichnis der Gemälde des Künstlers erstellt. Die Werke sind zu diesem Zweck deutschlandweit größtenteils in Privatsammlungen aufgesucht, aufgenommen und untersucht worden, und stellen die wichtigste Grundlage zur werkimmanenten Aufarbeitung des Lebens Hübners dar. Thematisch geordnet, werden dazu Werke, Einflüsse und Vergleichsbeispiele herangezogen. Die ikonografischen und ikonologischen Untersuchungen der Gemälde zeigen, in welchem Spannungsfeld Hübner seine Malerei entwickelte und sich behauptete. Die Werke sind umso wichtiger für die Dissertation, als sich im Verlauf der Recherchen und Archivarbeiten herausstellte, dass die Materiallage sehr viel schlechter ist, als erwartet. Korrespondenzen wie auch amtliche Archivalien sind lediglich in geringer Stückzahl erhalten und konnten deshalb nur für einzelne Aspekte herangezogen werden. Dazu zählen die nicht sehr umfangreichen Konvolute der Personalakte Ulrich Hübners im Archiv der Akademie der Künste Berlin, die erhaltene Korrespondenz mit Georg Heise im Archiv der Kulturhistorischen Museen der Hansestadt Lübeck, und der Schriftwechsel mit Max Klinger aus dem Stadtarchiv Naumburg.

Zur Darstellung der Rezeption von Hübners Malerei stehen kultursoziologische Fragen nach Auftraggebern, Sammlern und Kunstkritikern im Vordergrund. Dazu wurden vor allem zeitgenössische Kunstzeitschriften, Ausstellungsankündigungen und -kritiken und die publizierten Galeriechroniken der Berliner Kunsthandlung Cassirer ausgewertet.¹³ Um die Rolle und Funktion der impressionistischen Landschaftsmalerei in der bürgerlichen Gesellschaft im Kaiserreich und der Weimarer Republik genauer zu untersuchen, sind die Erkenntnisse der umfangreichen vorliegenden Bürgertumsforschung, etwa der Forschungszentren in Bielefeld und Frankfurt am Main, unentbehrlich.¹⁴ Darüber hinaus wird die Kunstgeographie eine wesentliche Rolle zur Einordnung Hübners spielen.¹⁵ Als eine der Ersten hat Linda Nochlin den *spatial turn* für die Kunstgeschichte eingeläutet.¹⁶ Das Motto des 19. Jahrhunderts „il faut être de son temps“ wird bei Nochlin zu der Umdeutung „one must be of one's

¹³ Echte, Bernhard; Feilchenfeldt, Walter (Hg.): Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2011, fortlaufend.

¹⁴ Stellvertretend für die zahlreichen daraus hervorgegangenen Publikationen sei hier der Abschlussbericht des Sonderforschungsbereiches in Bielefeld mit weiterführenden Literaturangaben genannt: Lundgreen, Peter (Hg.): *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums*, Göttingen 2000.

¹⁵ Einleitend zur Kunstgeographie und den *spatial turn* bei Held, Jutta und Schneider, Norbert: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche, Institutionen, Problemfelder*, Köln 2007, S. 145–147.

¹⁶ Nochlin, Linda: Courbet, Oller, and a Sense of Place: The Regional, the Provincial, and the Picturesque in 19th Century Art, in: dies. (Hg.): *The politics of vision. Essays on nineteenth-century art and society*, New York 1989, S. 19–32.

place“. und begründet damit den *Sense of Place* in der Kunstgeschichte.¹⁷ Die Frage, in welchem Verhältnis dieser Anspruch an ein Kunstwerk und einen Künstler wiederum zur nationalen Identität steht, untersucht Celia Applegate in ihrer grundlegenden Studie; und darauf bezugnehmend wird auch in der vorliegenden Arbeit das Werk Ulrich Hübners untersucht.¹⁸

Neben der monographischen Aufarbeitung und der Erstellung eines Werkverzeichnisses der Gemälde, werden so auch Forschungslücken des norddeutschen Kunstschaßens, der *Berliner Secession* und der Marinemalerei abseits der Staatsaufträge geschlossen.

Fragestellung und Erkenntnisinteresse

Ziel der Dissertation ist es nicht nur, den in Vergessenheit geratenen Ulrich Hübner in den Kanon der Kunstgeschichtsschreibung aufzunehmen, sondern auch die historischen Forschungen zur Rolle der Landschaft als Teil einer deutschen Identität mit kunsthistorischen Untersuchungen der Landschaftsmalerei in Deutschland zusammenzuführen. Neben der Bestandssicherung seines Werkes im Rahmen eines Werkverzeichnisses und der Aufarbeitung biografischer Zusammenhänge ist es ein weiteres Ziel der Arbeit, Ulrich Hübners Bedeutung für die Kunstgeschichte sichtbar zu machen und das Spannungsfeld zwischen Naturalismus, Impressionismus und Expressionismus, deutscher und französischer Kunst innerhalb seines Werkes zu thematisieren. Die Dissertation wird dabei von der Frage geleitet, ob es eine deutsche ‚impressionistische‘ Landschaftsmalerei gegeben hat und wie diese zur bürgerlichen Identifikation mit dem Nationalstaat sowohl im Kaiserreich als auch in der Weimarer Republik beigetragen hat. Durch diese Fragestellung wird die vielschichtige Identität der Bürger als Staatsangehörige, als Stadtbürger und als Kunstrezipienten untersucht und in ein zum Teil widersprüchliches Verhältnis zwischen Staatstreue und Opposition zur offiziellen Kulturnation gesetzt. Besondere Berücksichtigung erfährt dabei die Stadtansicht als Sonderform der Landschaftsmalerei. Zugleich füllt diese Untersuchung eine Forschungslücke in der Kunstgeschichte, die den bemerkenswerten Stilpluralismus dieser Zeit bisher kaum gewürdigt hat, da für den späten Impressionismus in Deutschland nach Ende des Ersten Weltkrieges keinerlei Untersuchungen vorliegen, obwohl – oder gerade

¹⁷ Nochlin 1989, S. 19. Die Herkunft des französischen Zitats ist geht auf den Schriftsteller Émile Deschamps (1791-1871) zurück, „die dann, von Daumier übernommen, zum Schlagwort der Epoche wurde.“ Herding, Klaus: Realismus, in: Werner Busch und Peter Schmoock (Hg.): *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim, Berlin 1987, hier S. 690.

¹⁸ Applegate, Celia: *A Nation of Provincials. The German Idea of Heimat*, Berkeley/ Los Angeles 1990.

weil – Künstler wie Hübner oder auch Max Liebermann in der Weimarer Republik ihrem Stil treu blieben, wenn auch, ohne die künstlerische Avantgarde (weiter) zu führen. Mit diesem Erkenntnisinteresse geht die Dissertation weit über eine monographische Aufarbeitung des Werkes Hübners hinaus und erbringt einen Beitrag zur Kulturhistorie der Weimarer Republik.

Das Konzept von Natur als Gegenstand regionaler und nationaler Identifikation¹⁹

Seit dem fortschreitenden 17. Jahrhundert veränderte sich die Wahrnehmung der Natur als Landschaft.²⁰ Mit dem Verlauf des 19. Jahrhunderts lebten immer mehr Menschen von der Natur entfernt in den Städten und sammelten zugleich größeres Wissen über die Natur an. Damit lösten sich die Bürger aus einer Jahrhunderte bestehenden Abhängigkeit von der Natur. Diese Distanz ermöglichte es den Menschen die Natur stärker als zuvor als Landschaft wahrzunehmen und später auch als kunstwertes für sich stehendes Sujet zu erobern.²¹ Bei David Blackbourn heißt es in seiner Einleitung zu einer Geschichte der deutschen Landschaft:

„Die Deutschen der Neuzeit machten ihre Sumpfgebiete zu dem zu Trägern einer kulturellen und politischen Bedeutung. Künstler, Schriftsteller, Historiker, Reisende, Politiker, Planer - sie alle schrieben der deutschen Landschaft symbolische Werte zu [...] Während des 19. Jahrhunderts ist es besonders augenfällig, wie häufig die Deutschen ihre eigenen imaginierten Tugenden in die Landschaft hinein gelegt haben.“²²

So kommt auch Martin Warnke in seiner grundlegenden Arbeit zu dem Schluss, „[s]chon in den einfachsten Erscheinungsformen der Landschaft zeigen sich die Ergebnisse politischer

¹⁹ Grundlegende Literatur sei hier eingangs zusammengefasst: Am umfangreichsten ist David Blackbourns Band mit umfangreicher weiterführenden Literaturangaben: Blackbourn, David: *The conquest of nature. Water, landscape and the making of modern Germany*, London 2006. Im Folgenden wird wegen der besseren Lesbarkeit aus der deutschen Ausgabe zitiert: Blackbourn, David: *Die Eroberung der Natur. Eine Geschichte der deutschen Landschaft*, München 2007. Ebenso bedeutend: Lekan, Thomas: *Imagining the Nation in Nature. Landscape, Preservation and German Identity 1885-1945*, Cambridge 2004. In Bezug auf die Kunst: Warnke 1992.

²⁰ Zur Entstehung der modernen Landschaftswahrnehmung hat Manuel Schramm einen interdisziplinär orientierten Beitrag vorgelegt, in dem er begründet, warum die Landschaftswahrnehmung ab dem 17. Jahrhundert die entscheidende Wendung nimmt, wobei er ganz bewusst lange Übergangsprozesse schildert: Schramm, Manuel: Die Entstehung der modernen Landschaftswahrnehmung (1580–1730). (The Making of a New Landscape Perception), in: *Historische Zeitschrift*, 287.2008, Heft 1, S. 37–59.

²¹ Vgl. dazu die Erläuterungen zur Landschaftswahrnehmung am Wochenende bei Applegate, Celia: *Zwischen Heimat und Nation. Die pfälzische Identität im 19. und 20. Jahrhundert*, Kaiserslautern 2007, S. 79. Aus kunsthistorischer Sicht bei Bättschmann, Oskar: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750 - 1920*, Köln 1989, S. 7–8. Siehe auch Hardtwig, Wolfgang: Naturbeherrschung und ästhetische Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft am Beispiel der „Münchener Schule“, in: ders. (Hg.): *Hochkultur des bürgerlichen Zeitalters*. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Göttingen 2005, S. 175–204, hier S. 190. Eine knappe Darstellung aktuell bei Büttner, Nils: Images and Imaginations. The Perception of German Landscape, in: Gabriele Dürbeck u.a. (Hg.): *Ecological thought in German literature and culture*. Ecocritical theory and practice, Lanham u.a. 2017, S. 349–371.

²² Blackbourn 2007, S. 26–27.

Entscheidungen. [...] Zu den einfachsten politischen Elementen einer Landschaft gehören die Grenzmarkierungen, die private, regionale oder nationale, geistliche oder weltliche Besitztümer und Machtsphären trennen.“²³ Dabei gibt es jedoch bis heute das Problem, dass die Natur wie auch der Staat, der sich auf diese bezieht, einer andauernden Veränderung unterworfen sind, größtenteils sind diese sogar durch die Nationenangehörigen herbeigeführt.²⁴ Beispielsweise hat David Blackbourn ausführlich über die menschlichen Eingriffe in die Natur geforscht und beschreibt dennoch, dass der Rhein zu einem nationalen Fluss wurde, obgleich er nach der „Beherrschung“ keinen Bezug zum natürlichen Rhein mehr hatte.²⁵

Aus der Distanz – im Sinne von Unabhängigkeit einerseits und (technischer) Unterwerfung andererseits – heraus konnte die Landschaft als solche schließlich im Rahmen lokaler und regionaler Identifikation eine herausragende Bedeutung bis hin zum Identifikationsraum gewinnen. Dieser Raum blieb in der Regel von lokalem oder regionalem Charakter. Einen Höhenpunkt erlebte diese Entwicklung 1914-1918, und wird dokumentiert durch Wilhelm Bölsches Band zur deutschen Landschaft, dem Franz Goerke ein Vorwort voranstellte, in dem es heißt: „diese deutsche Landschaft, die uns in dieser Zeit des Ringens und des Kämpfens das Höchste, was wir zu verteidigen haben [...]. das ist Deine Heimat, das ist Dein Vaterland, das hast Du zu schützen gegen Feinde und Neider ringsum [...]“.“²⁶

„Die Landschaft stellt eine Fülle von Projektionsmöglichkeiten bereit, die dann in Anspruch genommen werden, wenn etwas Außergewöhnliches einen Ausdruck, eine Bestätigung oder eine Entlastung sucht“, heißt es dazu bei Martin Warnke.²⁷ Eine solche Projektion ist in den Worten Goerkes zu finden, aber auch für andere Jahrhunderte bereits nachweisbar. Tanja Michalsky hat dies besonders beeindruckend auf die niederländische Malerei im 17. Jahrhundert und das Teilhaben der Bürger an der Ausformung des nordniederländischen Staates bezogen.²⁸ Aber auch andere haben Beispiele für das ins Bild-Setzen der regionalen

²³ Warnke 1992, S. 14.

²⁴ „Landschaft im Normalzustand trägt wohl immer ‘eine von Menschen gestaltete Physiognomie’ Steingraber, Erich: *Zweitausend Jahre europäischer Landschaftsmalerei*, München 1985, 11. Zitiert nach: Warnke 1992, S. 14. – „Die deutsche Landschaft war alles, nur nicht unveränderlich.“ Blackbourn 2007, S. 11.

²⁵ Blackbourn 2007, passim.

²⁶ Franz Goerke, Vorwort in: Bölsche, Wilhelm: *Die deutsche Landschaft in Vergangenheit und Gegenwart*. Leuchtende Stunden. Eine Reihe schöner Bücher. Herausgegeben von Franz Goerke, Berlin 1915, S. 6. Ein weiterer Aspekt, der an dieser Stelle wegen seiner umfangreichen Tragweite nicht gewürdigt werden kann, ist das Werk des Theologen und Kulturhistorikers Wilhelm Heinrich Riehl, das bereits mit seinem Titel *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik* (in 4 Bänden 1854-1869 erschienen) den politischen Anspruch aus der Natur ableitet. Siehe dazu weiterführend: Altenbockum, Jasper von: *Wilhelm Heinrich Riehl 1823 - 1897. Sozialwissenschaft zwischen Kulturgeschichte und Ethnographie*. Diss. Münster. Münstersche historische Forschungen, Bd. 6, Köln 1994.

²⁷ Warnke 1992, S. 116.

²⁸ Michalsky, Tanja: Die Natur der Nation. Überlegungen zur Landschaft als Ausdruck nationaler Identität, in: Klaus Bußmann (Hg.): *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Stuttgart 2004, S. 333–354.

Zugehörigkeit in unterschiedlichen Nationen erforscht.²⁹ Dieser regionalen Identifikation gilt es vielmehr nachzuspüren, als den großen Begrifflichkeiten Nation, Nationalismus und Nationenbildung, für die an dieser Stelle ganz bewusst keine weitere Definition erfolgt.³⁰

Nach Alan Confino, „entwickelte das deutsche Bürgertum ein neues lokal-nationales Gedächtnis, das die Nation als ein eng geknüpfted Netzwerk lokaler Identitäten imaginierte. Zusammengesetzt aus drei Elementen – der Geschichte, der Natur und der Folklore oder Ethnographie – wurde diese neue Bedeutung der Heimatidee in Württemberg, wie überall in der deutschen Gesellschaft, von verschiedenen, häufig neuen Artefakten getragen.“³¹ Zu diesen Artefakten gehörten Bräuche, Feste, Dialekte³², aber ebenso die Landschaftsmalerei, wie in Übertragung der oben genannten Erkenntnisse für andere Regionen und Nationen auf die deutsche Landschaftsmalerei zu zeigen sein wird, denn „[s]eit dem endgültigen Übergang Deutschlands von Agrar- zum Industriestaat in den 1890er Jahren und den damit verbundenen industrialisierungskritischen und agrarromantischen Reaktionen bezog sich der 'Heimat'-Begriff allerdings verstärkt auf Natur und Landschaft“³³. Diese Prozesse im Rahmen der Nationsbildung gingen 1871 „nicht einfach in einem reichischen Nationalbewusstsein auf“, sondern es entwickelte sich die Tendenz, „die Kluft zwischen regionaler und nationaler Zugehörigkeit im Konzept der 'Heimat' zu überbrücken.“³⁴

Thomas Lekan hat in seiner Forschung diese Entwicklung in den Mittelpunkt gestellt und das Verhältnis von Heimat, Nation und Naturschutz im Kaiserreich untersucht.³⁵ Auch er kommt zu dem Ergebnis, dass die Landschaft als solche den Bürgern regionale Identität

²⁹ Siehe beispielsweise zu den Nationen Frankreich, England, Kanada und deren Regionen sowie zu Schleswig-Holstein: Rosenthal, Gisela: *Bürgerliches Naturgefühl und offizielle Landschaftsmalerei in Frankreich 1753-1824*. Diss. Heidelberg, München 1974. – Breuer, Gerda: *Landschaft und Geschichte. Zur Genese nationaler Metaphorik in der amerikanischen Landschaftsmalerei des frühen 19. Jahrhunderts am Beispiel Thomas Cole (1801 - 1848)*. Diss. Aachen 1981. – Schulte-Wüwer 1988 – Darby, Wendy Joy: *Landscape and Identity. Geographies of Nation and Class in England*, Oxford/ New York 2000. – McKay 2011 – Kelly, Simon und Watson, April M.: *Impressionist France. Visions of nation from Le Gray to Monet*, St. Louis 2013. In der Literatur: Apel, Friedmar: *Deutscher Geist und deutsche Landschaft. Eine Topographie*, München 1998.

³⁰ Die völlig ausufernde Forschungslage zu den Begriffen Nation, Nationalismus und Nationenbildung kann und soll hier nicht aufgeführt werden. Einen Versuch hat Dieter Langewiesche unternommen: Nation, Nationalismus, Nationalstaat: Forschungsstand und Forschungsperspektiven, in: Neue Politische Literatur 40, 1995, S. 190-236. Wichtig für diese Arbeit ist darüber hinaus, dass der spatial turn auch diese Forschungen beeinflusst hat und die Begrifflichkeit in dieser Arbeit im Sinne dieser Forschungstradition verwendet wird.³⁰ (Siehe dazu u.a. Conrad, Sebastian: *Globalisierung und Nation im deutschen Kaiserreich*, München 2006, S. 20.) Wenn im Folgenden von der Nation die Rede sein wird, bezieht sie sich immer auf das Deutsche Kaiserreich von 1871 und der Weimarer Republik, auch wenn nicht alle verwendete und genannte Literatur sich auf diese recht kurze Dauer beschränkt. Der Begriff bezieht sich also im Wesentlichen auf das deutsche Staatsgebilde von 1871-1933.

³¹ Confino, Alon: Konzepte von Heimat, Region, Nation und Staat in Württemberg von der Reichsgründungszeit bis zum Ersten Weltkrieg, in: Dieter Langewiesche (Hg.): *Föderative Nation. Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum Ersten Weltkrieg*, München 2000, S. 345–362, hier S. 356.

³² Applegate 2007, S. 24.

³³ Hardtwig, Wolfgang: Nation - Region - Stadt. Strukturmerkmale des deutschen Nationalismus im 19. Jahrhundert, in: ders. (Hg.): *Hochkultur des bürgerlichen Zeitalters*. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Göttingen 2005, S. 240–268, hier S. 245.

³⁴ Hardtwig 2005a, S. 245. Hardtwig verweist an dieser Stelle auf Applegate 1990, S. 13–15.

³⁵ Lekan 2004. Siehe zum selben Thema Schmoll, Friedemann: *Erinnerung an die Natur die Geschichte des Naturschutzes im deutschen Kaiserreich. Die Geschichte des Naturschutzes im deutschen Kaiserreich*, Frankfurt am Main u.a. 2004.

vermittelt und sie in ihrem lokalen und regionalen Selbstbewusstsein und damit auch als Staatsbürger der Nation bestärkt. Diese Form des lokalen und regionalen Nationalismus ist im Selbstverständnis des Bürgers als Städter, insbesondere auch als hanseatisches Selbstverständnis, zu entdecken und dieses räumlich gebundene Selbstverständnis wird in den Gemälden Ulrich Hübners ins Bild gesetzt, wie in dieser Arbeit zu zeigen ist.³⁶ Deshalb soll an dieser Stelle die Entwicklung der Landschaftsmalerei zu einer potenziell regionalen und nationalen Landschaft, wie auch die für Hübner wesentliche Sonderform der Seelandschaft untersucht werden.³⁷

Die Landschaft und ihre Sonderformen als identitätsstiftender Bezugsraum im 19. Jahrhundert

Wie oben bereits angedeutet, musste die Natur auf dem Weg zu einem autonomen Kunstwerk erst als Landschaft in das Bewusstsein der Menschen dringen.³⁸ Örtlicher Ausgangspunkt für die Landschaft als Bildmotiv ist die Stadt, denn die Bewohner der Stadt konnten sich das neue, rationale Wissen über die Natur – zum Beispiel in der Landwirtschaft aber auch in der Naturwissenschaft – zu Nutzen machen, sich aus ihrer Abhängigkeit von der Natur lösen, wodurch Landschaft zum ästhetisch wahrnehmbaren Objekt wurde und in der Kunst aus der Funktion als rein umgebende Natur immer weiter heraustritt.³⁹ Wesentlich für die Verbreitung von Landschaftsansichten und der Landschaftswahrnehmung im Allgemeinen war die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts.⁴⁰ Im 19. Jahrhundert versuchten die Maler der Romantik „den Bildern wieder zu einer neuen subjektiv motivierten

³⁶ Vgl. Conrad 2006, S. 20.

³⁷ Eine Begriffsdefinition folgt im nächsten Abschnitt.

³⁸ Eine gute Zusammenfassung der bisherigen Forschung zum Begriff Landschaft und seinem Erscheinen mit Quellangaben bei Wied, Alexander: Zur Geschichte der europäischen Landschaftsmalerei, in: *Die flämische Landschaft 1520 - 1700*. Ausst.-Kat. Essen/Wien, Lingen 2003, S. 12–21, hier S. 13. Nur kurz genannt sei hier die Schwierigkeit, den Beginn der autonomen Landschaftsmalerei zu einem bestimmten Zeitpunkt festzustellen, der von einer Vielzahl von Entwicklungen wie der Kartographie, zunehmender Reisetätigkeit, einem neuen Naturgefühl und einer veränderten Wertschätzung des Individuums und der beginnenden Entwicklung eines Kunstmarktes abseits von Hof und Kirche begünstigt wurde, deren Einordnung durch herausragende und zusammenhanglos erscheinende Einzelleistungen wie etwa Dürers menschenleere Landschaftsaquarelle dennoch schwierig bleibt. Wied 2003, 13 und 18-20.

³⁹ Siehe dazu Bättschmann 1989, insbesondere S. 8. – Steingraber 1985, S. 12. Weder die gesamte Geschichte der Landschaftsmalerei noch die dazu erschienene umfangreiche Literatur generell kann hier dargestellt werden. Zahlreiche Autoren haben sich diesem Thema im 20. und 21. Jahrhundert gewidmet. Neben den bereits genannten Bänden fassen die Publikationen von Nils Büttner mit umfangreicher und thematisch gegliederter Bibliographie, wesentliche Erkenntnisse prägnant zusammen und werden deshalb im Folgenden häufig herangezogen: Büttner, Nils: *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006. – Büttner, Nils: Zur Geschichte der Landschaftsmalerei. Eine Einführung, in: Bastian Eclercy und Thomas Andratschke (Hg.): *Nah und fern. Landschaftsmalerei von Brueghel bis Corinth*. Ausst.-Kat. Hannover, Köln 2011, S. 11–27. Des Weiteren grundlegend für die folgenden Ausführungen: Eschenburg, Barbara: *Landschaft in der deutschen Malerei vom Mittelalter bis Heute*, München 1987. Zur gesellschaftlichen Auswirkung Hardtwig 2005b, S. 190. Demnach ist „die Entzweiung von logisch-rationaler Erkenntnis und ästhetischer Empfindung der Natur [die] Bedingung der Möglichkeit von 'Freiheit' des Menschen in der modernen bürgerlichen Gesellschaft.“

⁴⁰ Büttner 2011, 16–19. Im selben Band: Eclercy, Bastian: Rand und Preis. Vom Wert der Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert, in: Bastian Eclercy und Thomas Andratschke (Hg.): *Nah und fern. Landschaftsmalerei von Brueghel bis Corinth*.

allegorischen Bildsprache zu verhelfen“.⁴¹ In diesem Sinne wurde die Landschaftsdarstellung im Laufe des 19. Jahrhunderts weitergeführt und bot bei den Malern der Romantik, wie etwa Caspar David Friedrich eine sinnoffene Deutungsstruktur, die subjektive Interpretationen des Betrachters, sei es religiöser oder patriotischer Natur zuließen.⁴²

„In Opposition zu der von der Naturwissenschaft geforderten Objektivierung der Natur trat das Naturerleben als seelisches und ästhetisches Ereignis. In der Darstellung der umgebenden Natur, durch ihre Behandlung innerhalb Prozesse zur Lösung malerischer Probleme und zur Erprobung ästhetischer Wirkungen, kam der Landschafts- und Naturdarstellung eine neue, wegweisende Funktion zu.“⁴³

Neben diesem neuen subjektiven Blick auf die Gemälde war es die wachsende Würdigung des ästhetischen Wertes der Landschaft, der Ende des 18. Jahrhundert zu verzeichnen ist und sie zu einem ästhetischen Experimentierfeld machte.⁴⁴ Auch die in diesem Zusammenhang gestiegene Bedeutung der Ölskizze hatte weitreichende Folgen für die Landschaftsmalerei.⁴⁵ Ihr Erfolg und die seit 1841 zur Verfügung stehenden Künstlermaterialien wie Farbtuben und vorgrundierte Leinwände ermöglichten es, die plein-air-Malerei immer umfänglicher zu betreiben. In Folge dessen entfernten sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts die Figuren nach und nach aus den Gemälden, die Landschaften zeigten.⁴⁶ Andererseits wurde auch das alltägliche Leben der Landschaftsbewohner in den Gemälden dargestellt. Die Malerei aus der französischen Schule von Barbizon ist das wohl prominenteste Beispiel,

Ausst.-Kat. Hannover, Köln 2011, S. 28–41. Eine umfangreiche Darstellung insgesamt in Finckh, Gerhard (Hg.): *Freiheit Macht Pracht. Niederländische Kunst im 17. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Wuppertal 2009. Siehe auch Raupp, Hans-Joachim (Hg.): *Landschaften und Seestücke. Niederländische Malerei der SØR Rusche-Sammlung*, Münster/ Hamburg/ Lübeck 2001, S. 4. Die zum Teil in den Norden immigrierten Maler hatten den ersten durchschlagenden wirtschaftlichen Erfolg in den nördlichen Niederlanden während des 17. Jahrhunderts. Für die nachfolgenden Malergenerationen in Europa und ihre Kunden war es aber nicht so sehr der wirtschaftliche Erfolg dieser zahlreichen Werke, der entscheidend war, sondern durch ihre Verbreitung und ihre Präsenz hatten die Bildlösungen der niederländischen Maler wesentlichen Einfluss auf die Landschaftswahrnehmung im Allgemeinen. Vgl. Büttner 2011, S. 19.

⁴¹ Büttner 2011, S. 21–22.

⁴² Zu den verschiedenen Auffassungen und Bezugspunkten dieser subjektiv geprägten Landschaftskunst vgl. u.a. Eschenburg 1987, S. 123–213. Dort werden das religiöse Landschaftsbild der Romantik, die (pastorale) Idylle, die beginnende Freilichtmalerei und das wiederum an der Romantik orientierte verklärte Landschaftsbild besprochen. All diese Varianten kamen zum Teil gleichzeitig zum Ausdruck und erfuhren auch abhängig vom Schaffensort unterschiedliche Ausprägung und Rezeption. Dieser Pluralismus macht bereits deutlich, wie sehr die Landschaft sich als künstlerisches Material für die verschiedensten Kunstauffassungen im 19. und daraus folgend auch im 20. Jahrhundert anbot. Zu historisch-politischen Ideen in romantischen Landschaften besonders ebd. S. 129–133. Siehe auch: Thimann, Michael: Kinder Apolls, Söhne Mariens. Positionen deutscher Malerei zwischen Klassik und Romantik, in: Andreas Beyer (Hg.): *Klassik und Romantik*. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, München 2006, S. 351–438, hier S. 360–361.

⁴³ Rompf, André: Die Landschaft als Experimentierfeld der Moderne, in: Tobias Hoffmann (Hg.): *Zeitenwende. Von der Berliner Secession zur Novembergruppe*, München 2015, S. 27–33, hier S. 27.

⁴⁴ 1817 wurde beispielsweise erstmalig ein Stipendium der Pariser Akademie für einen mehrjährigen Rom-Aufenthalt auch für einen Landschaftsmaler vergeben Büttner 2011, S. 23.

⁴⁵ Büttner 2011, S. 23–25.

⁴⁶ Zu den neuartigen Farbtuben siehe Budde, Rainer: Einige Anmerkungen über den Umgang mit der Farbe bei den Impressionisten, in: Götz Czymmek (Hg.): *Landschaft im Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika 1860–1910*. Ausst.-Kat. Köln, Zürich 1990, S. 78–81. Zur Entfernung der Figur aus der Landschaft Batschmann 1989, S. 8–9.

das diese Faktoren zusammenbringt.⁴⁷ Begünstigt durch die Infrastruktur der Eisenbahn, fanden immer mehr Künstler den Weg in die Wälder von Fontainebleau in den Ort Barbizon und die nähere Umgebung. Dort malten sie plein-air und im Atelier, suchten sich ihre Motive im Wald, auf dem Feld und in den Dörfern. Dies führte zum Teil zu menschenleeren Landschaften, zum Teil zu Landschaften, in denen die Dorfbewohner und ihre Arbeit zum eigentlichen Sujet wurden, wie etwa bei Jean-Francois Millet oder Charles Daubigny.⁴⁸ So wurde die Landschaft zum Gegenentwurf „zur anekdotisch und pathetisch befrachteten Historienmalerei jener Zeit“⁴⁹ und diente damit im 19. Jahrhundert denjenigen Künstlern, die sich von ebenjener durch lebendige Malerei absetzen wollten, wie sie etwa von Gustave Courbet angestrebt wurde.⁵⁰ Dies bedeutete nach Klaus Herding eine „Anverwandlung der Bildwelt an die eigene Erlebniswelt und deren emotionale Qualitäten. Ein Mittel dazu war die Wahl heimatlicher Gegenstände [...]. So wurden die [...] französischen Provinzlandschaften in den 1830er Jahren zu einem beliebten Gegenstand realistischer Malerei“.⁵¹ Zugleich erfüllten die Landschaftsgemälde jenseits ihrer ästhetischen Bedeutung durchaus Funktionen, einerseits zeigten sie weit Entferntes, Orte der Sehnsucht, andererseits Altbekanntes, die eigene Umgebung und Heimat.

„War es auf der einen Seite der malerische Reiz der Ansicht, der einen stets von Neuem faszinierte, so war es auf Seiten des Betrachters und auch Käufers etwa die (persönliche) historische Bedeutung des Ortes, an den man sich gerne erinnern lassen mochte. Nicht zuletzt hängen auch Landschaftsmalerei und Tourismus eng miteinander zusammen. Die ausführliche Beschäftigung mit der Alpenlandschaft [...], mit dem Harz und eine Reihe weiterer nahe der eigenen Heimat gelegener Orte ist nur eine logische Konsequenz dieser allgemeinen Entwicklung.“⁵²

Die hier beschriebene persönliche Bedeutung der Landschaftsmalerei liegt auch bei den Käufern der Werke Hübners vor. Die Landschaftsmalerei diente im 19. und 20. Jahrhundert als Versuchs- und Projektionsfläche, bis hin zur Auflösung der Gegenständlichkeit in der

⁴⁷ Zu Begriff und Bezeichnung, insbesondere in Abgrenzung zu dem Begriff Künstlerkolonie, der nicht zutreffend ist, siehe Müllerschön, Bernd und Maier, Thomas: Zurück zur Natur. Die Maler von Barbizon und die neue 'paysage intime', in: *Hinaus in die Natur! Barbizon, die Weimarer Malerschule und der Aufbruch zum Impressionismus*. Ausst.-Kat. Weimar, Bielefeld 2010, S. 29–35, hier S. 29–31.

⁴⁸ Zu Barbizon existiert eine umfangreiche Forschungsliteratur. Genannt seien hier nur die verwendeten Bände mit jeweils umfassenden Literaturverzeichnissen: Heilmann, Christoph (Hg.): *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. Les „amis de la nature“*. Ausst.-Kat. München 1995. – Müllerschön, Bernd und Maier, Thomas: *Die Maler der Schule von Barbizon. Wegbereiter des Impressionismus*. mit Biografien und Werkbeschreibungen von 70 Künstlern, Stuttgart 2002.

⁴⁹ Padberg, Martina: *Großstadtbild und Großstadtmetaphorik in der deutschen Malerei. Vorstufen und Entfaltung 1870 - 1918*. Diss. Bonn, Münster 1995, S. 65.

⁵⁰ Herding 1987, S. 690.

⁵¹ Herding 1987, S. 690.

⁵² Sitt, Martina: Die Antwort auf das Andere, in: *Angesichts der Natur. Positionen der Landschaft in Malerei und Zeichnung zwischen 1780 und 1850*. Ausst.-Kat. Köln 1995, S. 8–19, hier S. 18.

Darstellung.⁵³ Ulrich Hübner hat zwar in seinem Werk den Schritt zur Auflösung nicht vollzogen, doch ist er Teil jener Generation, die sich mit ihrem Werk in die bedeutungs- und funktionsreiche Geschichte der Landschaftsmalerei auf eigene Art einschrieb.

Wie in wenigen Worten bereits für die Landschaftsmalerei skizziert, gilt auch für die Seelandschaft und Marinemalerei – eine Begriffsdefinition folgt weiter unten – dass sie ihren Ausgangs- und vorläufigen Höhepunkt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts hatte und sich während ihrer Entwicklung zum eigenständigen Motiv zunächst aus der reinen Funktion als Umgebung für Handlungen und Historien lösen musste.⁵⁴ „Die maritime Landschaft, die ganz unspektakuläre Ansichten der heimatlichen Küste zeigte, war [im 19. Jahrhundert] etwas völlig Neues.“⁵⁵ Damit handelt es sich um eine Seelandschaft, die von der allgemeineren Bezeichnung der Marinemalerei zu differenzieren ist. Bei dem bereits genannten Friedrich und Johann Christian in Dresden entstand so – angeregt durch die Studienzeit an der Kopenhagener Kunstakademie, direkt am Hafen – eine romantisch geprägte Auffassung des Seestückes. War die See in der deutschen Malerei vor dem 19. Jahrhundert lediglich als Schauplatz biblischer, heroischer, historischer oder mythologischer Geschehnisse, war es Friedrich, „der in seiner Begeisterung für die Einsamkeit und Ursprünglichkeit des Meeres die maritime Landschaft zum eigenständigen Bildgegenstand erhob.“⁵⁶

Die Entwicklung aus der Landschaftsmalerei und die Orientierung an der niederländischen Kunst und dem dort verwendeten Begriff *Zeestuck*, führte im Deutschen zu der Übernahme der Bezeichnung *Seestück*, die später synonym zu dem Begriff der Marine(malerei) verwendet wurde, bevor dieser sich dann, als Folge der Reichsflottenpolitik Kaiser Wilhelm I.,

⁵³ Büttner 2011, S. 25.

⁵⁴ Springborn, Christine: Von rauer und ruhiger See. Marinemalerei im 17. und 19. Jahrhundert, in: Bastian Eclercy und Thomas Andratschke (Hg.): *Nah und fern. Landschaftsmalerei von Brueghel bis Corinth*. Ausst.-Kat. Hannover, Köln 2011, S. 58–74, hier S. 61–63. Zur frühen Seelandschaft siehe Middendorf, Urike: Seelandschaft: Seestück und Marine, in: *Die flämische Landschaft 1520 - 1700*. Ausst.-Kat. Essen/Wien, Lingen 2003, S. 214–235. – Hansen, Hans Jürgen: *Deutsche Marinemalerei. Schiffsdarstellungen, Maritime Genrebilder, Meeres- und Küstenlandschaften*, Oldenburg/ Hamburg 1977. – Bracker, Jörgen (Hg.): *Maler der See. Marinemalerei in dreihundert Jahren*, Herford 1980. – Meyer-Friese, Boye: *Marinemalerei in Deutschland im 19. Jahrhundert*, Oldenburg/ Hamburg 1981. – Raupp 2001 – Scholl, Lars U.: *Deutsche Marine-malerei 1830-2000*, Helgoland 2002. – Faass, Martin (Hg.): *Seestücke. Von Caspar David Friedrich bis Emil Nolde*. Ausst.-Kat. Kamburger Kunsthalle, München u.a. 2005b. Jeweils mit umfangreicher Literatur.

⁵⁵ Faass, Martin: Meeresstille, in: ders. (Hg.): *Seestücke. Von Caspar David Friedrich bis Emil Nolde*. Ausst.-Kat. Kamburger Kunsthalle, München u.a. 2005b, S. 17–19, hier S. 18. Insbesondere Andreas Achenbach hatte große Bedeutung für die deutsche Marinemalerei und Seelandschaft. Ausgehend von niederländischer Malerei stellte Achenbach zwar nicht die deutsche Küste dar, doch nahm er mit seinen Seestücken als Sonderform seiner Landschaftsmalerei eine Übergangsstellung zwischen Tradition und Neuentwicklung ein, indem sein Werk sich von der Tradition der Romantik zu naturalistischer Sehweise entwickelte. Nikolov, Russalka: Marinemalerei in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, in: John Nurminen Stiftung (Hg.): *Kunst mit weitem Horizont. 400 Jahre Marinemalerei*. Ausst.-Kat. Helsinki 2003, hier S. 82. Er beschäftigte sich mit der Meeresküste und greift diese als Landschaft auf, ohne dass sie zum Bedeutungsträger für mythologische, heroische, historische oder romantische Inhalte wird.

⁵⁶ Faass 2005a, S. 18.

durchsetzte.⁵⁷ Dennoch sollte hier auf eine feine Differenzierung aufmerksam gemacht werden. Die Definition Meyer-Frieses, dass naturalistische oder romantische Landschaften, auch wenn sie die Küste zeigen, nicht als Marinemalerei bezeichnet werden können, da ihr Erkenntnisinteresse nicht auf die See gerichtet ist, mag als zutreffend erscheinen, doch ist es hier dann auch notwendig, für diese Gemälde die Bezeichnung des Seestücks als differenzierten Begriff einzuführen. Die Seestücke sind primär Landschaften, zum Teil, wie in der Romantik, mit dualistischem Charakter, den Meyer-Friese für die Marinedarstellungen ausschließt, und bilden die Sonderform der Seelandschaft. Neben Dresden und Düsseldorf bildeten sich weitere Orte, an denen sich die Seestücke als Sonderform der Landschaft etablierten und weiterentwickelten, wie etwa in Karlsruhe unter Gustav Schönleber und Carlos Grethe sowie in Berlin, wo 1894 schließlich für den vom Kaiser hochgeschätzten Carl Saltzmann eine Klasse für Marinemalerei an der Königlichen Akademie eingerichtet wurde.⁵⁸ Sowohl die am Schiffsporträt und Historienmalerei orientierte Marinemalerei als auch die Seelandschaft erfuhren im 19. Jahrhundert große Aufmerksamkeit.⁵⁹ Einerseits aus politischen Gründen, andererseits durch künstlerische Entwicklungen in der Landschaftsmalerei, die auch die Seestücke betraf. Besonders auffällig wird dieser Pluralismus, als neben der landschaftlich und historisch geprägte Auffassung der See, also der Seestücke und der Marinemalerei, zudem die offizielle, vom Kaiser geschätzte und unterstützte Marinemalerei, auch die politische Marinemalerei genannt, tritt. Diese im künstlerischen Gehalt sehr unterschiedliche, zum Teil offen propagandistisch und erzieherisch eingesetzte Form der Malerei und Illustration prägt den Begriff der Marinemalerei bis heute und macht daher die erfolgte Begriffsdifferenzierung gegenüber dem Seestück unbedingt notwendig, wenn auch, wie im Laufe der Arbeit deutlich werden wird, eine solch strenge Unterscheidung natürlich nicht immer aufrecht zu erhalten ist.⁶⁰ Diese Seelandschaft ist es, die Hübner

⁵⁷ Faass, Martin und Krämer, Felix: Seestücke. Eine Einführung, in: Martin Faass (Hg.): *Seestücke. Von Caspar David Friedrich bis Emil Nolde*. Ausst.-Kat. Kamburger Kunsthalle, München u.a. 2005b, S. 9–15, hier S. 12–13. – Scholl 2002, S. 31–57.

⁵⁸ Saltzmann war der einzige Lehrstuhlinhaber. Vgl. Faass u. Krämer 2005, S. 13. Zu Saltzmann siehe weiterführend: *Carl Saltzmann (1847–1923). Potsdamer Landschafts- und Marinemaler*. Ausst.-Kat. Potsdam-Neubabelsberg, Berlin 2000.

⁵⁹ „Zwischen 1870 und 1880 hatte die Marinemalerei sich in den wichtigsten Kunstzentren als Disziplin durchgesetzt und diese war nun in der Lage, neue Themen, die durch das neu erstandene Kaiser-Reich [sic!] erwachsen, zu verarbeiten. Ihr stand sowohl das künstlerische Repertoire der deutschen akademischen Landschaftsmalerei als auch die romantische Interpretation zur Verfügung. Sie konnte sich auf die stabile Grundlage, der nun auch in Deutschland nachwirkenden Niederländer des 17. Jhd. stellen, mußte sich aber ebenso mit den neuen Eindrücken der Pleinaristen auseinandersetzen. Sie hatte die Geographien ihrer Motive gefunden und künstlerisch erforscht und sah sich in den kommenden Jahren einer ungeheuren Entwicklung in der Schifffahrt und im Schiffbau gegenüber. Und sie war neuen kulturellen Einflüssen ausgesetzt, die einem Teil der Marinemalerei eine neue, eigene, vielleicht auch deutsch zu benennende Richtung gaben.“ Meyer-Friese 1981, S. 21. Siehe auch im Widerspruch dazu: Leppien, Helmut R.: „Um eine bessere Kenntnis der Marine ins Publikum zu bringen“. Marinemalerei zu Kaisers Zeiten, in: Volker Plagemann (Hg.): *Übersee. Seefahrt und Seemacht im deutschen Kaiserreich*, München 1988, S. 338–351.

⁶⁰ Auch für Frankreich gilt nach Zarobell demnach der Unterschied zwischen offizieller, romantisch geprägter und pit-

wie auch andere Künstler aufgreifen und die deshalb als differenzierender Begriff eingeführt werden soll. Insofern handelt es sich nicht um eine Landschaft oder ein reines Seestück, sondern letztlich um eine Schnittmenge aus beidem.

Eine weitere Sonderform der Landschaftsmalerei ist die Stadtansicht.⁶¹ Wie die Landschaftsmalerei und die Seelandschaft, wurzelt die Stadtansicht in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. „Das Genre der Stadtansicht ohne historischen Handlungszusammenhang hat seinen Ursprung in der ausgeprägten kartographischen Tradition Hollands.“⁶² An Stelle der Stadtvedute traten nun immer mehr Darstellungen des Stadtlebens. „Nicht mehr eine bestimmte, durch ihre Lage, ihr Aussehen mit einmaligen, identifizierbaren Bauten, ihren Bewohnern in der Vielfalt ihrer Tätigkeiten genau definierten Stadt in ihrer Unverwechselbarkeit sollte wiedergegeben werden, sondern eine Stadt beispielsweise des Verkehrs, der Arbeit, der Industrie, des Luxus [...].“⁶³ Im Gegensatz zur Landschaft kann die Stadtlandschaft also sehr wohl auch ohne die beschriebene Distanz wahrgenommen werden. Die starken Veränderungen innerhalb der Stadt, durch die Industrialisierung und den Ausbau der Verkehrsinfrastruktur nahmen enormen Einfluss auf die Stadtdarstellung im 19. Jahrhundert.⁶⁴ Die Aufgaben, die bisher Stadtveduten und auch Panoramen erfüllt haben, wurden mehr und mehr von Fotografien und Reproduktionen geografischer Karten erfüllt. Der Blick auf die Stadt ändert sich daraufhin. Als künstlerischen Ausgangspunkt für das neue Großstadtbild beschreibt Martina Padberg die bis zu seinem Tod 1905 im privaten Besitz verbliebenen Ölskizzen Adolph von Menzels.⁶⁵ Diese Skizzen dürften aber erst nach 1905 ihre Wirkung auf Künstlerkollegen entfaltet haben. Die enormen Veränderungen der Stadt finden auch ihren Weg in die Gemälde Menzels, jedoch etwas später

toresker Marinemalerei, die aber von Künstlern wie Daubigny, Courbet und später Manet zugunsten einer freien, landschaftlichen Auffassung immer weiter aufgelöst wurden und somit weit reichenden Einfluss auf die Landschaftsmalerei nehmen konnten. Zarobell, John: *Marine Painting in Mid-Nineteenth-Century France*, in: Juliet Wilson-Bareau und David Degener (Hg.): *Manet and the Sea*. Ausst.-Kat. Chicago 2003, S. 17–33, hier S. 20–26.

⁶¹ Zur europäischen Stadtvedute allgemein siehe in prägnantester Form Schreiber, Christa: Die europäische Stadtvedute als künstlerische Form - eine Ehrenrettung, in: *Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Ausst.-Kat. Berlin 1987, S. 463–497. Schreiber fasst zusammen, dass die Stadtvedute über die Jahrhunderte besonders starke Überschneidungen mit anderen Bildgattungen aufweist. Als Wichtigste beurteilt sie dabei die Landschafts- und Architekturmalerei. Gemäß dieser Einschätzung erfolgt an dieser Stelle die Einordnung als Sonderform der Landschaftsmalerei.

⁶² Lisken-Pruss, Marion: Bürgerhäuser und Stadtpaläste, in: Gerhard Finckh (Hg.): *Freiheit Macht Pracht. Niederländische Kunst im 17. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Wuppertal 2009, S. 211–217, hier S. 215–216. Weiter heißt es dort zudem: „Nach der Jahrhundertmitte ging das Interesse an aus der Ferne gesehenen Stadtansichten zurück, und erst ab diesem Zeitpunkt wurde verstärkt innerhalb der Stadtmauern gemalt.“ Bedingt durch den Westfälischen Frieden von 1648, dem damit verbundenen wirtschaftlichen Aufschwung, dem Wachstum der Städte und entsprechender Bautätigkeit ergaben sich neue Motive in der niederländischen Malerei, die, wie schon ihre Vorgänger, die Stadtveduten, sowohl als Gemälde als auch in graphischer Form erhältlich waren.

⁶³ Schreiber 1987, S. 494.

⁶⁴ Einen guten Einstieg in das Thema allgemein mit weiterführender Literatur bietet Padberg, Martina: *Moderne Zeiten. Urbanisierung und Industrialisierung als Signum der Epoche*. 380–393, in: Hubertus Kohle (Hg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7, Vom Biedermeier zum Impressionismus*, München 2008, hier S. 55–63.

⁶⁵ Padberg 2008, S. 387.

und angeregt durch seine Reisen nach Paris. Hubertus Kohle geht sogar so weit, auf Grundlage von Padbergs Darstellung, die in den 1860er Jahren entstandenen vielfigurigen Gemälde Menzels mit Motiven des Pariser Tuileriengartens und des Pariser Wochenmarkts als protoimpressionistische Stichwortgeber zu bezeichnen, die später in auch in Berliner Ansichten Menzels zu finden sind.⁶⁶ Somit fand die Großstadtdarstellung mit Bildern aus Paris ihren Weg um 1870 erstmals in die deutsche Malerei.⁶⁷ In Paris lösten die französischen Maler mit ihren Ansichten der Boulevards und Bahnhöfe erstmals die „von dem Kunstkritiker, Literaten und Essayisten Charles Baudelaire eingeforderte Entdeckung und Poetisierung der gegenwärtigen Lebenswirklichkeit durch den ‚peintre de la vie moderne‘“, ein.⁶⁸

Menzel aber auch andere Maler wie Gotthard Kuehl brachten einerseits die Großstadterfahrung, andererseits die Kenntnis der entsprechenden Gemälde aus Paris mit.⁶⁹ Viele deutsche Künstler hielten jedoch noch lange daran fest, nicht etwa das typisch großstädtische Leben der Stadt, sondern gerade die zumeist bürgerliche Lebenswelt in den Grünzonen oder Hinterhöfen ins Bild zu nehmen, dazu gehörten später auch Max Liebermann und Ulrich Hübner.⁷⁰ Interessanter Weise standen die Sujets Großstadt und Landschaft (im gegensätzlichen Sinne von Stadt) in den Jahrzehnten seit 1870 stets nebeneinander in der Aufmerksamkeit der Künstler. Einerseits gab es Künstler, die sich vornehmlich aus der Stadt zurückzogen und beispielsweise in Künstlerkolonien tätig wurden, andererseits gab es

⁶⁶ Kohle, Hubertus: Der Maler als Städter. Adolph Menzel in Berlin, in: Burcu Dogramaci (Hg.): *Großstadt. Motor der Künste in der Moderne*, Berlin 2010, S. 29–43. – Padberg 2008, S. 388. – Padberg 1995, S. 55–63.

⁶⁷ Zur Spezifikation des Großstadtbildes siehe Padberg 1995, S. 45 und S. 55. Parallel zu Veduten und Architekturbildern und vor allem von anderen Künstlerpersönlichkeiten erarbeiteten Darstellungen bildet sich in Berlin das Großstadtbild heraus. Zu anderen Ansichten siehe u.a. Berlin-Museum: *Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Ausst.-Kat. Berlin 1987.

⁶⁸ Padberg 2008, S. 391. Die Literatur über die Stadt im Werk der französischen Impressionisten ist sehr umfangreich, zum Beispiel Clark, T.J.: *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, London 1985. – Palmbach, Barbara: *Paris und der Impressionismus. Die Großstadt als Impuls für neue Wahrnehmungsformen und Ausdrucksmöglichkeiten in der Malerei*. Diss. Marburg 1998, Weimar 2001. – Rubin, James H.: *Impressionism and the modern landscape. Productivity, technology, and urbanization from Manet to van Gogh*, Los Angeles/ London 2008. Der Artikel von Charles Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne* erschien erstmals Ende 1863 in mehreren Teilen in der Zeitung *Le Figaro*. Es handelt sich um eine Würdigung des Werkes von Constantin Guys. Darin prägt Baudelaire den Begriff der Modernität (frz.: modernité) als erster Autor und führt die Modernität als Qualitätskriterium für Kunst, nicht als Definition seiner Zeit ein. Herding, Klaus: Die Moderne: Begriff und Problem, in: Monika Wagner (Hg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*. Teil I, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 175–196, hier S. 188–189. Siehe dazu weiterführend: Westerwelle, Karin (Hg.): *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, Würzburg 2007. Darin insbesondere Doetsch, Hermann: Momentaufnahmen des Flüchtigen. Skizzen zu einer Lektüre von „Le Peintre de la vie moderne“, in: Karin Westerwelle (Hg.): *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, Würzburg 2007, S. 139–162.

⁶⁹ Im Vergleich zu Paris war Berlin auch sehr viel später gewachsen und zur Großstadt geworden. Siehe dazu die Bevölkerungszahlen, die Hubertus Kohle 2010, S. 29. nennt: „1871 hatten acht, 1910 dagegen 48 deutsche Städte mehr als 100.000 Einwohner.“ Für Berlin werden folgende Einwohnerzahlen genannt: 1850: ca 440.000; 1871: ca 800.000 und 1880: 1.300.000. Kohle bez. Deutschland deshalb nicht nur als „verspätete Nation“, sondern auch als „verspätete[n] städtische[n] Raum“. Dass der rasante Anstieg von Einwohnern auch mit Eingemeindungen zu tun hatte, siehe bei Bartmann, Dominik: Urbane Entwicklung und Großstadtmalerei in Berlin 1871-1939, in: Karin Sagner und Matthias A. Amann (Hg.): *Die Eroberung der Strasse. Von Monet bis Grosz*. Ausst.-Kat. Frankfurt, München 2006, S. 70–81, hier S. 71–72.

⁷⁰ Padberg 1995, S. 66.

Künstler wie Ulrich Hübner, die beide Sujets in ihrem Werk aufgriffen, ohne dass dies zwangsläufig zu einem Widerspruch führen musste.⁷¹ Hierin unterschieden sich die Auffassungen von Künstlern und Kritikern jedoch zum Teil gravierend.⁷² Wie im Rahmen dieser Arbeit zu zeigen sein wird, bewegte die Bewertung der Kunst dieser Zeit sich stets im Referenzrahmen zwischen Modernität – im Sinne der Zeitgenossenschaft – und einem geforderten künstlerischen Nationalismus und führte somit zu einem konfliktreichen Diskurs voller Widersprüche und Differenzierungen.

Rurale und urbane Heimatkunst zwischen künstlerischer Tradition und avantgardistischem Fortschritt

Hatten in den Landschaftsdarstellungen mehr und mehr der Alltag von Bauern und Fischern Eingang in die Bilder gefunden, so wurde auch in Hinsicht auf die Stadt Alltägliches zum Bildgegenstand erhoben. „Die schön, einfach und zweckmäßig gestaltete Umgebung war Ausdruck des neuen Lebens, Teil des Gesamtkunstwerkes Leben. Und die Ästhetisierung des Alltags adelte ebenfalls dessen bildliche Darstellungen.“⁷³ So fand das moderne Leben, wie von Baudelaire gefordert, Einzug in die bildende Kunst, auch wenn nicht alle Kritiker dies positiv zu beurteilen vermochten. Eine Gemeinsamkeit der modernen Stadtansicht mit der häufig als Heimatkunst bezeichneten regionalen Landschaftsmalerei ist, dass die Stadt für ihre Bewohner ein Stück Heimat ist, wenn auch viele der dieser Bezeichnung zugeordneten Elemente traditioneller Darstellungsweisen wie die ländliche Idylle nicht in das moderne Stadtleben passen.⁷⁴ Aus vielen Gründen bietet sich die Darstellung

⁷¹ Claude Monet und Camille Pissarro beispielsweise pendelten zwischen Stadt und Land. Dies ist Ausdruck des ambivalenten Verhältnis' zur Stadt. Einerseits benötigen sie die Stadt als Inspirationsquelle und als Treffpunkt mit anderen Intellektuellen und Künstlern, andererseits bevorzugen sie das Landleben. Die neue Mobilität der Eisenbahn ermöglicht diese Flexibilität. Siehe Palmbach 2001, S. 152. Vgl. auch Koldehoff, Stefan: Evolution statt Revolution. Die frühen Landschaften des Impressionismus als Zeugnisse der Industrialisierung, in: Ortrud Westheider und Michael Philipp (Hg.): *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Ausst.-Kat. Potsdam, München u.a. 2017, S. 63–73, hier S. 73.

⁷² Beispielsweise die Kritiken über die Straßenszenen Franz Skarbinas, die bei Rolf Bothe zusammengefasst sind: Bothe, Rolf: Stadtbilder zwischen Menzel und Liebermann, in: *Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Ausst.-Kat. Berlin 1987, S. 173–242, hier S. 191.

⁷³ Wesenberg, Angelika: Berliner Impressionismus. Der Secessionsstil – seine Grundlagen und seine Ausprägungen, in: dies. (Hg.): *Berliner Impressionismus. Werke der Berliner Secession aus der Nationalgalerie*. Ausst.-Kat. Berlin 2006, S. 9–20, hier S. 16.

⁷⁴ Die Definition von Heimatkunst fällt an dieser Stelle nicht ganz leicht. Im Lexikon der Kunst wird die Heimatkunst als eine Kunst definiert, die sich von der Volkskunst abgegrenzt – womit die nächste Schwierigkeit entsteht, summarisch lässt sich jedoch sagen, dass es sich bei der Volkskunst v.a. um Werke aus dem Kunstgewerbe und dem Alltags- wie Festgebrauch handelt – und sich in vier Komplexe mit fließenden Grenzen einteilen lässt: „1. Heimat als Mittel, die künstl. Aussage zu lokalisieren und zu konkretisieren [...] 2. Hinwendung zur Heimat aus Flucht vor den Widersprüchen der eigenen Zeit [...] 3. aus extremer reaktionärer Haltung propagierte Heimatkunst, eine stark provinzielle, mit völkisch nationalist. Borniertheit verbundene massenhafte ‚Kunst-Produktion, orientiert auf kleinbürgerl.-bäuerl. Schichten.[...] 4. Die nachdrückl. Hinwendung zur Heimat im gegenwärtigen Kunstschaffen“ Heimatkunst, in: *Lexikon der Kunst*, III, Leipzig 1991, S. 192–193, hier S. 192–193. In der Forschung wird vielfach unter dem Schlagwort Heimatkunst vor allem literarisches Schaffen untersucht. Für die Architektur wird häufig auch von Heimatstil oder vernakulärer Architektur gesprochen. Die historisch negativ

der Heimatstadt oder des Heimatortes an. Beispielsweise waren keine weiten und kostspieligen Reisen nötig, um die direkte Umgebung künstlerisch festzuhalten. In ganz Europa – und darüber hinaus – lässt sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine „Hinwendung zu einer regionalen Thematik erkennen. [...] Auch die scheinbar entlegensten Regionen waren es wert, dargestellt zu werden. An ihnen konnten künstlerische Problemstellungen bewältigt und lokale Besonderheiten herausgearbeitet werden.“⁷⁵ Die Heimatkunst, in gewisser Hinsicht die Heimatbewegung als Ganze, war von Anfang an gekennzeichnet von der Widersprüchlichkeit, sich einerseits von der unzeitgemäß empfundenen Staatskunst zu lösen, während ihre Vertreter andererseits mehrheitlich die Stadt als Lebens- und Kulturraum ablehnten. Die Suche nach der Erneuerung der Kunst erfolgte in den städtischen Kulturzentren und den dort entstehenden Secessionen mit dem Ziel, unreglementierter Ausstellungsmöglichkeiten, während die ländlichen Künstlerkolonien vor allem in ihrer Motivwahl Neuland innerhalb der deutschen Kunst betraten.⁷⁶ Jennifer Jenkins beschreibt in ihrer grundlegenden Arbeit zum Verhältnis von Heimatkunst und künstlerischer Moderne, zurückgehend auf die bereits dargelegten Zusammenhänge von regionaler und nationaler Identität nach Applegate und Confino, dass für die deutschen Künstler und ihr Publikum bis 1914 kein Widerspruch zwischen der nach 1945 in Verruf geratenen Heimatkunst und einer modernen künstlerischen Auffassung lag.⁷⁷ Demnach konnten durchaus Stadtdarstellungen auch eine Form der regionalen Ansicht und damit Heimatkunst und eine regionale

behaftete Deutung des Begriffes Heimatkunst ist durch die extreme Ausprägung des unter 4. genannten Komplexes im Nationalsozialismus verständlich, Anita Aigner begründet damit auch die Übernahme und Eindeutschung des Begriffes vernacular aus der englischsprachigen Forschung für die Architektur. Aigner, Anita: Einleitung. Von ‚architektonischer Moderne‘ zu ‚Architektur in der Moderne‘, in: dies. (Hg.): *Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung*. Architekturen, Bielefeld 2010, S. 7–35, hier S. 25–28. Wenn im Folgenden von Heimatkunst die Rede sein wird, bezieht sich diese auf dasjenige Schaffen, das die Heimat als Mittel für den eigenen künstlerischen Ausdruck verwendet (s.o. Komplex 1). Über Lexika hinausgehende Literatur liegt bisher vornehmlich zur Volkskunst oder zur Architektur und Literatur vor. Der Begriff der Heimatkunst steht in engem Zusammenhang mit der Heimatkunstabewegung, die wie auch die Heimatkunst zu Beginn einen literarischen Schwerpunkt hatte. Die Heimatkunst in der bildenden Kunst nach der genannten Definition wird aufgegriffen von Kastler, José: *Heimatmalerei. Das Beispiel Oldenburg*. Oldenburger Studien, Bd. 31, Oldenburg 1988. – Heinrich, Axel: Gemalte Heimat. Der Raum Oldenburg, in: Uwe Meiners (Hg.): *Suche nach Geborgenheit. Heimatbewegung in Stadt und Land Oldenburg*. Ausst.-Kat. Oldenburg 2002 – jeweils mit Erläuterungen zur Heimatkunstabewegung. Siehe auch: Bieske, Dorothee: *Hans Peter Feddersen. Ein Maler zwischen Tradition und Moderne*. Schriften des Nissenhauses, Nr. 46, Heide 1998. – Küster, Bernd: Zwischen den Zeiten – Zwischen den Stilen. Die „Nordwestdeutsche Kunstausstellung“ Oldenburg 1905 und ihr kulturpolitisches Umfeld, in: ders. (Hg.): *1905 - einhundert Jahre „Nordwestdeutsche Kunstausstellung“*. Ausst.-Kat. Oldenburg 2005, S. 9–150. – Jenkins, Jennifer: Heimat Art, Modernism, Modernity, in: David Blackburn und James Retellack (Hg.): *Localism, Landscape and the Ambiguities of Place. German-Speaking Central Europe 1860-1930*, London 2007, S. 60–75.

⁷⁵ Bieske 1998, S. 90.

⁷⁶ Heinrich 2002, S. 90-93.

⁷⁷ Jenkins 2007. Maiken Umbach hat diese Erkenntnisse zusammengeführt und in ihrer Arbeit auf die Architektur der deutschen Städte und den Deutschen Werkbund bezogen: Umbach, Maiken: *German cities and bourgeois modernism. 1890 - 1924*, Oxford 2009. – Umbach, Maiken: *Moderne zwischen Heimat und Globalisierung. Anmerkungen zum Deutschen Werkbund*, in: Anita Aigner (Hg.): *Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung*. Architekturen, Bielefeld 2010, S. 231–262.

Landschaft modern sein. Da auch die Begrifflichkeit ‚Moderne‘ zu diesem Zeitpunkt Gegenstand intensiver kultur- und gesellschaftsrelevanter Diskurse war, ließe sich die Grenzziehung ohnehin nicht festlegen. Zu keinem Zeitpunkt waren die Begrifflichkeiten so definiert, dass Künstler, Publikum und Rezensenten in ihrem Urteil auf eine anerkannte Unterscheidung von moderner und regionaler Kunst zurückgreifen konnten. Deshalb kommt Bernd Küster in seiner historischen Betrachtung der Nordwestdeutschen Kunstausstellung von 1905 zu der Auffassung, dass eine Unterscheidung von moderner und regionaler Kunst, wenn auch von vielen Rezensenten stets bemüht formuliert, anhand der Werke selbst kaum durchzuführen ist:

„In diesem Dialog wurde die traditionelle, sachbezogene Landschaftsauffassung gegen eine neuzeitliche, impressionistische gestellt. Und nahezu jedes in Oldenburg gezeigte Bild war das Produkt eines Versuchs der Vermittlung oder Annäherung von Fronten, zwischen denen immer tiefere Gräben aufgeworfen wurden, während künstlerisch viel mehr Brücken darüber führten als man in dem aufgeheizten Klima erkennen mochte.“⁷⁸

Die Bedeutung der Heimatbewegung für die regionale und nationale Kunst in dem über Jahrzehnte anhaltenden gesellschaftlichen Diskurs fand mit dem Erscheinen des Rembrandt-Buches von Julius Langbehn 1890 einen ersten Höhepunkt und lieferte immer wieder Argumente in der Suche nach einer nationalen Kunst, die bis zum Ersten Weltkrieg intensiv geführt wurden.⁷⁹ Grundlegend lassen sich mit zahlreichen Abstufungen und Differenzierungen drei Haltungen dabei festhalten. Eine ausgeprägt nationalistisch, protektionistische Haltung, wie bei Langbehn, bildete dabei ein Extrem. Hugo von Tschudi vertrat dahingegen

⁷⁸ Küster 2005, S. 139.

⁷⁹ Langbehns Buch erschien 1890-1893 in 43 Auflagen mit vielen Änderungen, teils nur in der Interpunktion, von Auflage zu Auflage. Inhaltlich wesentliche Änderungen wurden zur 13. und 37. Auflage in der Verschärfung des Antisemitismus und der immer positiveren Darstellung des Katholizismus vorgenommen. Behrendt, Bernd: August Julius Langbehn, der 'Rembrandtdeutsche', in: Uwe Puschner u.a. (Hg.): *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918*, München 1999, S. 94–113, hier S. 95–96. – Heinßen, Johannes: Kulturkritik zwischen Historismus und Moderne: Julius Langbehns „Rembrandt als Erzieher“, in: Werner Bergmann und Ulrich Sieg (Hg.): *Antisemitische Geschichtsbilder*, Essen 2009, S. 121–138. Eine detaillierte Analyse der verwendeten Sprache und ihres Wirkens bei Lobenstein-Reichmann, Anja: Julius Langbehns „Rembrandt als Erzieher“. Diskursive Traditionen und begriffliche Fäden eines nicht ungefährlichen Buches, in: Marcus Müller und Sandra Kluwe (Hg.): *Identitätswürfe in der Kunstkommunikation. Studien zur Praxis der sprachlichen und multimodalen Positionierung im Interaktionsraum „Kunst“*. Sprache und Wissen, Berlin 2012, S. 295–318. Ebd., S. 297–298 auch zu den positiven wie ablehnenden Positionen und Rezensionen mit weiterführender Literatur. Aus der umfangreichen Literatur zu dem andauernden Kunststreit in Berlin seien hier nur die grundlegendsten Titel genannt: Paret, Peter: *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Berlin 1981. – Bartmann, Dominik: *Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich*, Berlin 1985. – Teeuwisse, Nicolas: *Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900*, Berlin 1986. – Ursprung, Philip: *Warten auf das Paradies. Die Berliner Kunstwelt in den 1890er Jahren*, in: Dominik Bartmann (Hg.): *Berliner Kunstfrühling. Malerei, Graphik und Plastik der Moderne 1888-1918 aus dem Stadtmuseum Berlin*. Ausst.-Kat. Berlin 1997, S. 21–24. Auf eine der bekanntesten Auseinandersetzungen zu diesem Thema, den Streit deutscher Künstler, auch Vinnen-Streit genannt, gehe ich im dritten Kapitel gesondert ein.

eine unbedingte Ausrichtung auf eine internationale Kunst.⁸⁰ Einen weiteren Beitrag zu diesem Diskurs leistete 1900 Alfred Lichtwark in dem er formulierte, dass die Kunst des neuen Jahrhunderts nicht so sehr einen Gegensatz zwischen nationaler und internationaler Kunst, sondern zwischen städtischer und ländlicher Kunst geprägt werden würde.⁸¹ Wie das Schaffen Ulrich Hübners im Verlauf dieser Arbeit zeigt, gibt es aber sehr wohl Künstler, die sich mit ihrem Schaffen in beiden Welten bewegen und durchzusetzen wussten. Ein grundsätzlicher Gegensatz zwischen Stadt und Land ist darin nicht zu finden, bei Hübner ging das Leben und Schaffen in der Stadt und auf dem Land Hand in Hand. Wolfgang Hardtwig kommt zu dem Schluss, dass es weniger der Gegensatz zwischen Stadt und Land ist, als dass „das Konzept der 'Heimat' je länger desto mehr dazu [tendierte], zwar einerseits die Divergenz von Region und Nation zu überbrücken, gleichzeitig aber eine andere Friktion in der nationalen Gesellschaft - die zwischen Modernitätsverfechtern und Modernitätskritikern - zu vertiefen und damit die ursprüngliche Integrationsabsicht indirekt wieder zu unterlaufen.“⁸² Ein Beispiel dafür ist die andauernde Auseinandersetzung über die Funktion der (Heimat-) Kunst im Deutschen Reich. Die differenzierten Positionen innerhalb dieser Diskurse sind Ausdruck einer deutlich pluralisierten bürgerlichen Gesellschaft des Wilhelminischen Kaiserreiches, die sich maßgeblich auch um ein bürgerliches Kulturverständnis bemühte und somit verschiedene Auffassungen von Heimat beinhaltete und spiegelte.

Das ‚kulturelle System Bürgertum‘ als Träger einer pluralistischen Kunstauffassung⁸³

Dieses differenzierte Bürgertum war zwar durchaus auch in der zersplitterten politischen Parteienlandschaft zu finden, tonangebend und die Gesellschaft gestaltend, war sein Einfluss jedoch vor allem auf kommunaler Ebene und in anderen Bereichen, wie etwa der Kultur.⁸⁴ Wesentlich für das kulturelle Engagement von Bürgern war die Verbindung von Bildungsbürgern – in der Regel in freien Berufen oder Beamte – und Wirtschaftsbürgern, die

⁸⁰ Vgl. Paul, Barbara: *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*. Diss. Freie Univ. Berlin 1990. Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 4, Mainz 1993. Siehe dazu auch S. 73 in dieser Arbeit.

⁸¹ Lichtwark, Alfred: Deutsche Kunst. Aus dem „Amtlichen Katalog der Ausstellung des Deutschen Reiches in Paris“, in: *Der Kunstwart*, 13.1900, S. 355–362, hier S. 361.

⁸² Hardtwig 2005a, S. 245.

⁸³ Vgl. Hettling, Manfred: Bürgerliche Kultur- Bürgerlichkeit als kulturelles System, in: Peter Lundgreen (Hg.): *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums*, Göttingen 2000, S. 319–340.

⁸⁴ Zur kommunalen Macht der Bürger siehe Nipperdey, Thomas: *Machtstaat vor der Demokratie*. Deutsche Geschichte, Bd. 2, München 1992, S. 140–166. Vgl. dazu Blackbourn, David: *Populists and patricians. Essays in modern German history*, London 1987, S. 67–83. Blackbourn legt Wert darauf, dass die kulturelle Hegemonie nicht auf mangelnde politische Einflussnahme schließen lässt, da schließlich für nationalliberale Bürger wesentliche Grundlagen bereits geschaffen waren: Zivilrecht, Rechtsstaat und Sicherheit des Eigentums.

als Unternehmer und wohlhabende Großbürger an Bedeutung gewannen.⁸⁵ Die Kunst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert wird auch aufgrund dessen, ihrer Autonomisierung, ihres Publikums und ihrer Funktion als bürgerlich bezeichnet.⁸⁶ Die Industrialisierung und daraus folgende gesellschaftliche Entwicklungen führten zu einer „zunehmend sozialen Differenzierung des bürgerlich-liberalen Lagers“, das dennoch eine gewisse Vorherrschaft in Politik und Kultur behaupten konnte.⁸⁷ Die enge Verknüpfung von Bildung und Besitz im Bürgertum war dafür wesentlich. Durch den Aufstieg einer neuen Wirtschaftselite gewann das Wirtschaftsbürgertum immer mehr an Bedeutung und Einfluss.

Die soziale Differenzierung des Bürgertums setzte sich weiter fort, während das gemeinsame politische Bewusstsein dieses Milieus vornehmlich nationalpolitisch geprägt wurde. „In Verbindung mit privaten Fördervereinen entstanden in schneller Folge und reicher Zahl städtische Theater, Kunst- und Gewerbemuseen, Konzerthallen, zoologische Gärten, naturwissenschaftliche Sammlungen aller Art und nicht zuletzt städtische wissenschaftliche Lehrinstitutionen.“⁸⁸ Auf dieser Grundlage konnte sich das städtische Bürgertum seine politische wie auch kulturelle Vorrangstellung in den Städten erhalten. Geprägt war diese Position nicht durch eine gesellschaftliche Norm oder Ideologie, wie Maiken Umbach schreibt, sondern durch das konkrete Handeln. Die Bürgerlichkeit wurde demnach zur beherrschenden sozialen, administrativen und politischen Praxis.⁸⁹

„Das erleichterte gerade bei alten städtischen Zentren ein durch rasanten Bevölkerungszuwachs, hohe Mobilität, industrielle Klassenbildung und die Neuorientierung vieler Bürger auf überörtliche Aufgaben und Interessen erstaunlich wenig gebrochenes Festhalten am überlieferten städtischen Identitätsbewusstsein.“⁹⁰

⁸⁵ Mommsen, Wolfgang J.: *Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich 1870-1918*, Berlin 1994a, S. 10.

⁸⁶ Die umfangreiche Literatur dazu sei hier nur auszugsweise genannt: Nipperdey, Thomas: *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Berlin 1988, insbesondere S. 37-44. – Mommsen 1994a – Mommsen, Wolfgang J.: *Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die künstlerische Avantgarde. Zum Verhältnis von Kultur und Politik im Wilhelminischen Deutschland*. Historisches Kolleg, München: Schriften des Historischen Kollegs, Bd. 41, München 1994b. – Hein, Dieter: Bürgerliches Künstlertum. Zum Verhältnis von Künstlern und Bürgern auf dem Weg in die Moderne, in: ders. (Hg.): *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, München 1996, S. 102–117. – Plumpe, Werner (Hg.): *Bürgertum und Bürgerlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*, Mainz 2009.

⁸⁷ Mommsen 1994a, S. 8–9.

⁸⁸ Mommsen 1994a, S. 11.

⁸⁹ „Yet its success was not that of an ideology. [...] Its principal impact was not in the realm of ideas, but in what we might call the infrastructure of German social life. Its power was vested in a certain way of being an doing - in other words, it became a dominant social, administrative and political praxis.“ Umbach 2009, S. 1. Zur Erläuterung von Bürgerlichkeit als kulturellem System auch bei Hettling 2000, passim.

⁹⁰ Hardtwig 2005a, S. 247.

Die sich daraus entwickelnden Strukturen und Absatzmärkte führten schließlich dazu, dass die Künstler wie selbstständige Unternehmer agierten, um letztlich dieselbe (finanzielle) Unabhängigkeit zu erreichen, wie das Bürgertum.

„Die Übertragung des kapitalistischen Prinzips des Marktes auf die bürgerlichen Subsysteme der Kunst und des literarischen und musikalischen Bildungsbetriebs führte zu einer ungewöhnlichen Dynamisierung des kulturellen Lebens.“

Im Kaiserreich näherten sich die bürgerliche Kultur und die staatliche Ordnung als Folge der Nationswerdung einander an. Die bürgerliche Elite war nun vor allem am Erhalt des eigenen Status Quo interessiert und opferte die künstlerische Unabhängigkeit der bürgerlichen Kultur diesem Zweck. „Dies führte zur Entfremdung gerade der künstlerisch und literarisch bedeutendsten Schriftsteller und Künstler von dem immer noch dominanten bürgerlichen Kulturleben“, und sollte mittelfristig wesentlichen Einfluss auf die Entstehung der Avantgarde aus einem antagonistischen Verhältnis von Bürgertum und unabhängigen Künstlern haben. Die Kontinuität dieses bürgerlich-städtischen Identitätsbewusstsein und ihr Bemühen um Erhalt derselben, das unbedingt in Zusammenhang mit den erläuterten Verschränkungen von Lokalismus, Regionalismus und Nationalismus betrachtet werden muss, wird im Laufe der Arbeit immer wieder eine Rolle spielen und ist ein wesentliches Argument in der Bewertung von Hübners Werk. Infrage gestellt wurden die Hegemonie der bürgerlichen Kulturideale und das städtische Identitätsbewusstsein erst durch die kulturelle Avantgarde, die letztlich jedoch aus der bürgerlichen Kultur erwuchs und sich innerhalb ihres Systems bewegte. Aus einer intellektuellen Elite entwickelte sich so eine post-bürgerliche Kultur, die ein ambivalentes Verhältnis zur bürgerlich-kapitalistischen Ordnung in sich barg. Gefördert von dieser lehnte sie deren Ideale dennoch ab und wurde damit zum „Anzeichen dafür, daß die ehemals homogene Sozialschicht des Bürgertums in eine Vielzahl von Sozialgruppen zerfallen war[...].“⁹¹ Die bürgerliche Kultur funktionierte aber auch ohne Avantgarde, und setzte ihr Wirken fort.⁹² So resümiert Nipperdey: „Die moderne Kunst hat sich nicht trotz der Bürger, sondern mit ihnen durchgesetzt“ – bleibt die Frage, welche Moderne denn damit gemeint ist.⁹³ Mit der Verwendung von Begriffen, wie ‚mo-

⁹¹ Mommsen 1994a, S. 17.

⁹² Avantgarde kann nur ex post festgestellt werden. Kultur beinhaltet so ihren Gegensatz Albrecht, Clemens: Der ewige Aufstieg der Canaille über die Avantgarde in die Institutionen oder: Die Verzeitlichung der Klassik, in: ders. (Hg.): *Die bürgerliche Kultur und ihre Avantgarden*. Kultur, Geschichte, Theorie, Würzburg 2004, S. 87–95.

⁹³ Nipperdey 1988, S. 63. Dass Wolfgang J. Mommsen diesem Postulat widerspricht, oder es zumindest stark einschränkt, ist ein Ergebnis unterschiedlicher Verwendung des Begriffes modern/Moderne. Siehe Mommsen 1994a, S. 108. Mommsen

dern‘ und auch der Bezeichnung ‚die Moderne‘ soll hier nicht der Eindruck erweckt werden, als wäre der oben angedeutete Kampf um ‚die Moderne‘ mit einem feststehenden Ergebnis beendet worden. Schon die Worte an sich bringen Probleme mit sich, sind doch je nach verwendeter Sprache andere Bezugsrahmen gemeint. Im deutschen Ursprungswort wird ‚modern‘ im Sinne von ‚aktuell, zeitgenössisch, neu‘ verwendet.⁹⁴ Wenn in dieser Arbeit der Begriff modern verwendet wird, geschieht dies in diesem Sinne von aktuell und zeitgenössisch. Sofern nötig, wird der Begriff bei verwendeten Zitaten durch die Anmerkungen eingeordnet. Denkt man unter dieser Definition über moderne Kunst in einer stark pluralisierten Gesellschaft im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert nach, ergibt sich automatisch, dass auch die kulturellen Äußerungen dieser Gesellschaft sehr divergent sein müssen, wie oben mit der Entwicklung einer postbürgerlichen Avantgarde bereits angedeutet wird. Hier gilt das Prinzip Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.⁹⁵ Auf die Kunst wirkt dieses Prinzip natürlich auch und Barbara Schaefer hat übersichtlich dargelegt, wie es 1912 zum Ausdruck kam, inwiefern dieses Prinzip durch die Sonderbundausstellung des Jahres 1912 zum Teil verleugnet wurde und damit einen für die linear verfasste Kunstgeschichte weitreichende Wirkung entfaltete: die strikte Trennung von Impressionismus und Expressionismus.⁹⁶ Mittlerweile ist diese strikte Trennung aufgegeben. Doch immer wieder wird die Frage aufgeworfen, ob es neben dem einen, französischen Impressionismus einen spezifisch deutschen Impressionismus überhaupt gibt.⁹⁷ Bei den zeitgenössischen Rezensenten

selbst hat bereits auf S. 42 seines Bandes erfasst, dass „das bürgerliche kulturelle System [sich] [...], ungeachtet seiner Grundtendenz zur Beharrung und zum Festhalten an hergebrachten Kunstidealen, als eine dynamische Kraft [erwies], die auf künstlerischem und literarischem Gebiet schließlich doch neuen Entwicklungen die Wege bahnte und am Ende über sich hinausführen sollte.“ Mommsen 1994a, S. 42.

⁹⁴ Dies hinderte jedoch Autoren aller Zeiten nicht daran, an das Wort positive wie auch negative Bedeutungen hinzufügen und es mit der jeweiligen Einschreibung weiter zu verwenden. Einen kompakten Überblick über die Problematik des Begriffes bietet u.a. Wagner, Monika: Vorwort, in: dies. (Hg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*. Teil I, Reinbek bei Hamburg ³1997, S. 9–14. oder auch Grasskamp, Walter: *Ist die Moderne eine Epoche? : Kunst als Modell*, München 2002. Insbesondere die Kapitel „Chronische Moderne“ S. 42–61 und „Der Jugendstil, als Beginn der modernen Kunst betrachtet“, S. 118–139. In der Kunstgeschichtsschreibung hat sich mittlerweile eine Differenzierung durchgesetzt: Klotz unterscheidet zwischen der Moderne als „Zeitalter“, für das er den Zeitraum 1750–2000 festlegt und der Moderne als Epoche, der „klassischen Moderne“ die er ab 1905–1970 auch mit dem Begriff Avantgarde gleichsetzt. Klotz, Heinrich: *Neuzeit und Moderne, 1750 - 2000*, München 2000, S. 12–13.

⁹⁵ Einen knappen und zur Einleitung gut geeigneten Überblick über die Begrifflichkeit „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ bei Hardtwig, Wolfgang: *Nationalismus und Bürgerkultur in Deutschland 1500–1914*, Göttingen 1994, S. 165–168.

⁹⁶ Schaefer, Barbara: „Und zusammen ist es die Symphonie des XX. Jahrhunderts“. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und die Kanonisierung der Moderne, in: Angelika Wesenberg und Ingeborg Becker (Hg.): *Impressionismus - Expressionismus. Kunstwende*. Ausst.-Kat. Berlin, München 2015, S. 61–70, hier passim und besonders S. 67.

⁹⁷ Als Übersichtswerke: Brauner, Lothar: *Malerei der deutschen Impressionisten*. Ausst.-Kat. Berlin 1976. – Kern, Josef: *Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland. Studien zur Kunst und Kulturgeschichte des Kaiserreichs*, Würzburg 1989. – Uhr, Horst: Der Impressionismus in Österreich und Deutschland, in: Norma Broude (Hg.): *Impressionismus. Eine internationale Kunstbewegung 1860–1920*, Köln 1990, S. 334–369. – Blühm, Andreas: „Im Lichte der Freiheit“. Der Impressionismus in Deutschland, in: Ingo F. Walther (Hg.): *Malerei des Impressionismus 1860–1920. Band II. Der Impressionismus in Europa und Nordamerika*, Köln 1992, S. 433–465. – Düchting, Hajo: *Die Malerei des deutschen Impressionismus*, Köln 1993. – Hülsewig-Johnen 2009 Mit internationaler Ausrichtung: Czymbek, Götz (Hg.): *Landschaft im Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika 1860–1910*. Ausst.-Kat. Köln/ Zürich 1990. – Broude, Norma (Hg.): *Impressionismus. Eine internationale Kunstbewegung 1860–1920*, Köln 1990. Zur Rezeption: Imiela, Hans-Jürgen: Zur Rezeption des deutschen Impressionismus, in: Wulf Schadendorf (Hg.): *Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*,

und Kunstschriftstellern stellte sich die Frage mangels gefestigter Begriffe immer wieder und ihre Beantwortung bewegte sich stets im Spannungsfeld von Modernität, Eigenheit, und Nationalität der Kunst. Dieses Spannungsfeld wird auch in der vorliegenden Arbeit immer wieder zu Tage treten und soll am Ende helfen, die Frage nach einem deutschen Impressionismus zu beantworten.

1 TRADITIONEN UND AUSBILDUNG

1.1 Das Frühwerk im Kontext nationaler und internationaler Einflüsse

Die Herausbildung der Landschaftsmalerei als eigenständige Gattung, ihre wachsende Bedeutung und die ihr zugrunde liegenden Maltraditionen wurden bereits in der Einleitung zusammengefasst und werden in diesem Kapitel nur insofern aufgegriffen und weitergeführt, soweit sie für das künstlerische Schaffen Ulrich Hübners von Bedeutung sind und sich zu seinem Frühwerk in Bezug setzen lassen. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, gibt es nicht nur *eine* Tradition, auf die Hübner Bezug nimmt. Bereits sein Frühwerk macht deutlich, dass es sich um eine diversifizierte Gleichzeitigkeit verschiedener Einflüsse handelt. Dies ist exemplarisch für ein immer mehr überregionales, ja internationales Kunstgeschehen, das insbesondere im multizentrischen deutschen Kaiserreich in unterschiedlichster Ausprägung existiert und in Berlin am Ende des 19. Jahrhunderts einen Höhepunkt erlebt.

„Ich Ernst Johann Ulrich Hübner bin als Sohn des ord. Professors Doktor Emil Hübner und seiner Frau Marie, geb. Droysen am 7. Juni 1872 zu Berlin geboren. Mein Großvater väterlicherseits war Julius Hübner Maler und Gallerie Direktor in Dresden, mütterlicherseits der Historiker Johann Gustav Droysen. Ich bin der jüngste von vier Geschwistern, von denen der älteste mein Bruder Rudolf Professor an der juristischen Fakultät in Giessen ist. Meine Schwester Marie ist die Witwe des im Jahre 1913 verstorbenen Generalleutnants Matthias [...]. Mein Bruder Heinrich lebt als Maler in Berlin.“⁹⁸

So beginnt Ulrich Hübner seinen handschriftlich verfassten Lebenslauf auf dem Personalbogen für die Königliche Akademie der Künste zu Berlin, an der er ab Januar 1914 das Meisteratelier für Landschaftsmalerei leitet. Diese kurze Beschreibung zeigt bereits, dass Hübner am 17. Juni 1872 in Charlottenburg in ein bürgerliches Elternhaus akademischer wie auch künstlerischer Prägung geboren wurde.⁹⁹ Die Herkunft seiner Eltern ist dafür maßgeblich und wird von ihm auch entsprechend im Lebenslauf betont. Der Vater Emil Hübner

⁹⁸ *Personalnachrichten für das Archiv der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Maler Professor Ulrich Hübner.* Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, PrAdK Pers BK 242, Blatt 5, undatiert.

⁹⁹ Dokumente und Archivalien zur Familie Hübner in Berlin sind bisher leider nicht nachweisbar. Dieser Absatz beruht deshalb auf der bisher einzigen Publikation zu Hübner, Blühm 1988, besonders S. 8. Für die biographischen Angaben hat der Verfasser Andreas Blühm mit Reinhard Hübner gesprochen, dem Neffen Ulrich Hübners, der aus den bewusst erlebten Begegnungen der 1920er Jahre und vom familiären Hintergrund ausführlich zu berichten wusste. Ergänzt wurde diese Schilderung durch ein Gespräch mit Rudolf Smend, Göttingen, im Oktober 2012 dem ich zu Dank verpflichtet bin.

ist der Sohn des Malers Julius Hübner und war seit 1863 als Professor für klassische Philologie an der Berliner Universität tätig,¹⁰⁰ die Mutter, Marie, ist die Tochter des Geschichtsprofessors Johann Gustav Droysen und Marie Mendheim, einer Nichte des Komponisten Felix Mendelssohn-Bartholdys. Die Familiengeschichte und, so wird aus Hübners Schilderung deutlich, auch das familiäre Selbstbewusstsein sind gleichermaßen von künstlerischen wie akademisch geprägten Personen bestimmt und formten so das bildungsbürgerliche Umfeld, indem Ulrich Hübner mit seinen drei älteren Geschwistern Rudolf, Heinrich und Marie aufwuchs.¹⁰¹ Deshalb gehörten regelmäßige Museumsbesuche und Zeichenunterricht selbstverständlich zu der Erziehung, die Ulrich Hübner zuteilwurde, lange bevor er sein Abitur am Königlichen Wilhelmsgymnasium 1891 in Berlin absolvierte.¹⁰² Auf dieses Umfeld ist es wohl zurückzuführen, dass die beiden ersten nachweisbaren Gemälde Ulrich Hübners aus seiner Schulzeit stammen.

Es handelt sich um zwei kleine Malpappen, die ein Seestück und einen Waldweg zeigen. In den kleinen Tafeln kommt nicht nur das frühe malerische Talent Hübners zum Ausdruck, sondern auch die frühen Einflüsse, die sein Schaffen formten, werden deutlich. Die Studie *Sandweg [„Waldweg bei Loschwitz“]* ist – wohl auch um sich von seinem Bruder Heinrich abzuheben – mit vollem Namen signiert und auf das Jahr 1890 datiert.¹⁰³ (Abb. 1)

¹⁰⁰ Emil Hübner wurde am 7. Juli 1834 in Düsseldorf geboren. siehe Kürschner, Joseph, in: ders. (Hg.): *Deutscher Literaturkalender auf das Jahr 1901*. Deutscher Literatur-Kalender, Leipzig u.a. 1901, Sp. 622. Seit dem 20. November 1863 war er als Extraordinarius an der Philosophischen Fakultät eingesetzt und wurde am 29. Januar 1870 zum Ordentlichen Professor ernannt. Siehe: *Die Königliche Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin in ihrem Personalbestande seit ihrer Errichtung - Michaelis 1810 - Michaelis 1885* 1885. Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin, hp07_fwu_personalbestand], S. 23 [28] und 25 [29]. (Die Seitenanzahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf die Seiten der Elektronisch publizierten PDF-Datei.)

¹⁰¹ Rudolf Hübner als ältester Sohn, geb. 19. September 1864 in Berlin, war als Rechtshistoriker seit 1895 Ordinarius an verschiedenen deutschen Universitäten. Laut Auskunft der Familie im persönlichen Gespräch im Oktober 2012 verstarb Rudolf Hübner 1945 in Jena. Die Neue Deutsche Biographie verzeichnet den 7. August 1945 mit der Ortsangabe Darmstadt. Schultze-von Lasaulx, Hermann: Hübner, Rudolf, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 9 1972, S. 717–718. Heinrich Hübner wurde am 21. August 1869 geboren und war nach seiner Ausbildung in Düsseldorf als Maler in Berlin tätig. Er starb am 5. August 1945 in Dingelsdorf bei Konstanz, wohin er nach Zerstörung seines Ateliers in Berlin 1944 übersiedelt war. Pucks, Stefan: *Wer war Heinrich Hübner?*, unter: <http://www.suedkurier.de/nachrichten/kultur/Wer-war-Heinrich-Huebner;art10399,8051614> Die Schwester Marie war mit dem preußischen Generalleutnant Matthias verheiratet (verstorben 1913, lt. Selbstauskunft Ulrich Hübners in *Personalnachrichten für das Archiv der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Maler Professor Ulrich Hübner*. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK Pers BK 242, Blatt 5. Sie verstarb nach Auskunft der Familie etwa 1948.

¹⁰² Zu der Selbstverständlichkeit und dem damit verbundenen Anspruch, dass Kinder in bürgerlichen Familien künstlerisch gebildet wurden, vgl. Budde, Gunilla-Friederike: *Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840 - 1914*, Göttingen 1994, S. 144–148. Siehe auch: Schäfer, Michael: *Geschichte des Bürgertums*, Köln u.a. 2009, S. 121. – Schlink, Wilhelm: „Kunst ist dazu da, um geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten“. Bildende Kunst im Lebenshaushalt der Gründerzeit, in: M. Rainer Lepsius (Hg.): *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil III. Lebensführung und ständische Vergesellschaftung*. Industrielle Welt, Stuttgart 1992, S. 65–81. – Büttner, Frank: Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800, in: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*. 4 Bände. Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, 259–284, Stuttgart 1985–1989.

¹⁰³ Das Gemälde stammt aus dem Familienbesitz des Künstlers und die Bezeichnung „Waldweg bei Loschwitz“ wurde von fremder Hand auf dem Rückseitenschutz geschrieben. Da Familie Hübner noch bis 1895 in Besitz des Hauses in Loschwitz war ist ein Sommeraufenthalt des Schülers Ulrich zwar möglich, jedoch nicht überliefert. Die dargestellte Landschaft ist laut Auskunft von Peter W. Hübner, Frankfurt am Main, für Loschwitz und die weitere Umgebung des Hauses zudem nicht zutreffend.



Abb. 1: Ulrich Hübner: *Sandweg* [„Waldweg bei Loschwitz“], 1890, Öl auf Pappe, 35,5 x 48,5 cm, Privatbesitz, WVZ-Nr. 2



Abb. 2: Eduard Schleich d.Ä.: *Sandgrube am Waldrand*, um 1867, Öl auf Leinwand, 21,5 x 40,3 cm, Privatbesitz

Die rückseitige, von fremder Hand vorgenommene Bezeichnung als Waldweg ist nicht ganz zutreffend, handelt es sich doch höchstens um einen in den Wald hinein führenden Sandweg, der links im Vordergrund beginnt und mittig in mehreren Furchen die leichte Anhöhe erreicht, hinter der er sich fortsetzen mag. Die Vegetation im Vorder- und Mittelgrund besteht aus einer braunen Wiese, durchschnitten vom Weg und einigen Birken auf der Anhöhe. Der eigentliche Wald beginnt erst im Hintergrund und bildet mit einer in der Ferne liegenden Erhöhung die Horizontlinie, über die einzelne der Birken hinausragen und zum Teil die leichten Wolken im ansonsten blauen Himmel zu berühren scheinen. Die Färbung der Wiese und der Blätter kündigt den Herbst an. Stellt man dieses frühe Werk Hübners Eduard Schleichs d.Ä. *Sandgrube am Waldrand* gegenüber, wird deutlich, dass Hübners Sujet sein Vorbild im Münchener Leibl-Kreis hat.¹⁰⁴ (Abb. 2) Insbesondere die Übereinstimmung in der Ausschnitthaftigkeit der Ansicht und der Flächigkeit sind auffallend. Auch in der Farbigkeit hat Ulrich Hübner sich an der Münchener Landschaftsmalerei und der dort kultivierten „intimen Landschaft“ orientiert.¹⁰⁵ Der Ausschnitt einer menschenleeren, vermutlich abseits liegenden Landschaft zeigt, dass es nicht Hübners Anliegen ist, menschliches Handeln in der Natur darzustellen oder heroische Überhöhung der Natur zu erreichen, sondern dass er sich einerseits mit den Mitteln der Freilichtmalerei der Natur selbst nähert und andererseits die Offenheit der Landschaft nutzt, um mit bemerkenswert lockerer Pinselführung, pastosem Farbauftrag und flächiger Bildgestaltung, etwa im Hintergrund, zu experimentieren. Von ähnlichen Sujets unterscheidet sich diese Auffassung durch die Eingrenzung des Bildausschnitts. Während ansonsten häufig durch einen Weg

¹⁰⁴ Zum Leibl-Kreis siehe Wichmann, Siegfried: *Meister, Schüler, Themen. Münchner Landschaftsmaler im 19. Jahrhundert*, Herrsching 1981, S. 234–253.

¹⁰⁵ Vgl. zum Begriff „intime Landschaft“: Wichmann 1981 – Ruhmer, Eberhard: Intime Landschaft, in: *Die Münchner Schule 1850 - 1914*. Ausst.-Kat. München 1979, S. 19–33. Mehr zur Bedeutung der Münchener Landschaft für die deutsche Malerei in Jooss, Birgit: München als Ursprungsort des deutschen Impressionismus. Zwischen Akademie und Secession - Moderne Kunst aus Süddeutschland, in: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.): *Der deutsche Impressionismus*. Ausst.-Kat. Bielefeld, Köln 2009, S. 51–60. Zu Leibls Bedeutung insbesondere S. 52–55.



Abb. 3: Ulrich Hübner: *Seestück*, um 1889, Öl auf Pappe, 35,5 x 47,5 cm, Privatbesitz, WVZ-Nr. 1



Abb. 4: Ulrich Hübner: „*Strand v. Ahlbeck*“, 1889, Aquarell, Privatbesitz

die Weite des Landes im Fokus der Künstler steht, ist es bei Schleich und schließlich auch bei Hübner viel mehr die Konzentration auf diesen kleinen intimen und durch den Wald begrenzten Ausschnitt der Natur.

Die Grundlage für die Entwicklung dieser intimen Landschaft in München geht auf die Wahrnehmung der Ölskizze als eigenständiges Kunstwerk zurück.¹⁰⁶ Auf den Errungenschaften und nicht zuletzt dem Publikumserfolg dieser Werke bauten die nachfolgenden Maler der Münchner Landschaftsschule auf, denn „[m]it der Praxis des Skizzierens in Öl, die mit dem Interesse an atmosphärischen Werten zusammenfiel, wird zunehmend seit den späten dreißiger und frühen vierziger Jahren die glatte Technik der frühen Münchner Landschaftler durch eine offene und lockere Pinselstruktur abgelöst“.¹⁰⁷ Dies sind die Voraussetzungen, die die Münchner Künstler benötigten, um Anregungen der französischen, niederländischen und belgischen Landschaftsmalerei aufzugreifen und sich künstlerisch davon beeinflussen zu lassen. Die Münchner Künstlerschaft bemühte sich intensiv um die Beteiligung der Barbizonisten (1869) und später auch der „Haager Schule“ (1888) an den internationalen Ausstellungen im Königlichen Glaspalast und vertrat so auch vor dem Münchner Publikum ihr Interesse an der reinen Landschaftsmalerei ohne historische oder genrehafte Darstellung.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Heilmann, Christoph: Zur Tradition Roms als Kunstzentrum und seine Wirkungen auf die Münchener Landschaftsmalerei um 1800, in: Armin Zweite (Hg.): *Münchener Landschaftsmalerei 1800-1850*. Ausst.-Kat. München 1979, S. 12–19, hier S. 18. Siehe dazu auch in der Einleitung S. 16.

¹⁰⁷ Eschenburg, Barbara: Landschaftsmalerei in München zwischen Kunstverein und Akademie und ihre Beurteilung durch die Kunstkritik, in: Armin Zweite (Hg.): *Münchener Landschaftsmalerei 1800-1850*. Ausst.-Kat. München 1979, S. 93–115, hier S. 112. Vgl. auch Bertuleit, Sigrid: Paris-München. Frankreich und Deutschland auf Tuchfühlung durch „Kunst und Kunstindustrie“, in: *Natur als Garten. Barbizons Folgen. Frankreichs Maler des Waldes von Fontainebleau und die Münchener Landschaftsmalerei*. Ausst.-Kat. Schweinfurt 2004, S. 9–26.

¹⁰⁸ Zur Rekonstruktion und Rezeption dieser Ausstellung siehe Haus der Kunst: *München 1869 - 1958. Aufbruch zur modernen Kunst. Rekonstruktion der ersten Internationalen Kunstausstellung 1869*. Ausst.-Kat. München 1958, S. 17–31. Zur Pressekritik: Hansky, Sabine: *Die internationale Kunstausstellung von 1869 in München. Die französische Malerei in der zeitgenössischen Pressekritik*, München 1994. Allgemein zu Rezeption und Folgen: Werche, Bettina: Die frühe Barbizon-Rezeption in Deutschland. München 1869 und die Folgen, in: *Hinaus in die Natur! Barbizon, die Weimarer Malerschule und der Aufbruch zum Impressionismus*. Ausst.-Kat. Weimar, Bielefeld 2010, S. 89–104.

Das zweite erhaltene Gemälde des jungen Ulrich Hübner ist eine kleine Seelandschaft (Abb. 3) und geht in der Datierung möglicherweise noch vor den *Sandweg* zurück.¹⁰⁹

Die Datierung ergibt sich aus dem Zusammenhang einer Ostseereise, die durch das Aquarell „*Strand v. Ahlbeck*“ aus dem Jahre 1889 (Abb. 4) nachgewiesen ist und nahe legt, dass auch diese Seelandschaft im selben Zeitraum entstand. An einem nicht näher identifizierbaren Strand sind im Mittel- und Hintergrund, etwas entfernt voneinander, zwei Segler zu sehen, die sich mit ihren braunen, voll im Wind stehenden Segeln von dem graubewölkten Himmel kaum abheben. Links im Mittelgrund branden die Wellen an eine im Wasser liegende Felsengruppe, über der sich der Himmel bedrohlich zu einem Unwetter verdunkelt, während die Brandung am flachen Strand seicht bricht. Hübner verwendet in dieser Studie ebenfalls eine erdige Farbpalette und eine Bildauffassung, die an Seestücke in der holländischen Tradition erinnert, die wiederum auch französischen Malern in Barbizon als Vorbild dienten.¹¹⁰



Abb. 5: Jan Porcellis: *Flussmündung mit Küstenschiffen*, um 1627-29, Öl auf Holz, 47 x 62,3 cm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

Diese zwei frühen Werke ermöglichen eine Einschätzung Hübners künstlerischer Prägung und Naturauffassung. Im Vergleich zu Schleich und Jan Porcellis wird deutlich, wie stark er von einem in der deutschen Malerei recht jungen Naturalismus und der Freilichtmalerei bereits im Frühwerk geprägt ist. In Kombination mit seinem Interesse für die Seelandschaft holländischer Prägung lassen sich hier schon die wesentlichen Einflüsse

für Hübners weiteres Werk ausmachen: die naturalistische Sehweise, das Interesse an der Freilichtmalerei und die Auffassung der See als Landschaft im Gegensatz zur Landschaft als Bedeutungsträger.

¹⁰⁹ Diese Studie befindet sich, wie auch der *Sandweg* [„Waldweg bei Loschwitz“], seit Jahrzehnten in Privatbesitz und wurde vom Künstler direkt erworben und rückseitig von fremder Hand mit Bleistift betitelt und auf ca. 1890 datiert. In Zusammenhang mit Hübners Ostseereise 1889 ist eine etwas frühere Datierung wahrscheinlich.

¹¹⁰ „Nahezu jeder der frühen Barbizon-Maler setzte sich zwischen 1820 und 1835 mit den typischen Flachlandschaften der holländischen und flämischen Maler des 17. Jahrhunderts auseinander.“ Müllerschön u. Maier 2010, S. 31. Das tonige Kolorits der Arbeiten Jan Porcellis' und der Haarlemer Schule hatte großen Einfluss auf die deutsche Landschafts- und Meeresmalerei Wiemann, Elisabeth: *Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Ausst.-Kat. Stuttgart, Köln 2005, S. 170–171.

Ganz anders als die kleinen Gemälde (Abb. 1 und 3), für die Vorbilder auszumachen sind, spiegelt das Aquarell von 1889 (Abb. 4) einen unverstellten Zugriff Hübners auf die Landschaft wider. Offensichtlich beeindruckt von der Landschaft Usedom, wählte Hübner in dieser vor allem durch die Aquarelltechnik sehr viel helleren Ansicht einen leuchtenden Sandstrand als Sujet, auf dem einige Fischerboote liegen. Im Vordergrund befinden sich einige Bojen und links erstrecken sich die Trockengestelle für die Fischernetze in das Bild hinein, während im Bildmittelgrund ein Fischerboot mit gesetztem Segel zu sehen ist und die näher zum Wasser liegenden Boote ihre Segel eingeholt haben. Im Hintergrund erstreckt sich durch die Farbigkeit vom weißen Sandstrand grün abgehoben die Umgebung. Diese Szene wirkt zwar unmittelbar, kann dies aus praktischen Erwägungen heraus jedoch nicht sein, weil das Setzen der Segel an Land die Stabilität und damit die Unversehrtheit des Schiffes und des Segels gefährden würde.¹¹¹ Das Aquarell entspricht damit einer künstlerischen Synthese zweier Naturbeobachtungen Hübners, dem Boot mit gesetzten Segeln auf dem Wasser, wie er es etwa um die gleiche Zeit auch in dem kleinen Gemälde umsetzte, und den ruhig am Strand liegenden Fischerbooten. Das Aquarell macht deutlich, dass Hübner durchaus mit der Zeichnung bzw. dem Aquarell im Freien vertraut war. Seit der Internationale Kunstausstellung in München 1869 war die Wahrnehmung der französischen Freilichtmalerei in Deutschland weiter verbreitet worden.¹¹² In Berlin ist die rege Tätigkeit des Kunsthändlers Fritz Gurlitt, der hier seit 1880 ein Geschäft betrieb, für die Verbreitung im Publikum bedeutend, da er mit Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst in der Reichshauptstadt die Aufmerksamkeit der Kunstkritik und des Publikums auf sich zog.¹¹³ Im Oktober 1883 zeigte er viel beachtet und besprochen die Sammlung Bernstein mit impressionistischen Kunstwerken.¹¹⁴ Werke der „Schule von Barbizon“ waren spätestens 1888, ebenfalls bei Gurlitt und im Verein Berliner Künstler, zu sehen.¹¹⁵ Auch die deutschen Pleinairmaler waren im Salon Gurlitt vertreten. Unter dem Titel „Hellmaler“ präsentierte Gurlitt einige Male Werke deutscher Freilichtmaler, unter anderem Max Liebermann,

¹¹¹ Diese Einschätzung verdanke ich einem Segelsportler. Anhand von Literatur konnte sie bisher nicht bestätigt oder verworfen werden.

¹¹² Zur breiten Akzeptanz und Wahrnehmung der Barbizonisten s. u.a. Meyer, Andrea: Spinatbilder und Fliegenschmutz oder Barbizon vor Barbizon. Zur deutschen Rezeption der französischen Landschaftsmalerei in der Mitte des 19. Jahrhunderts, in: *Dialog und Differenzen 1789 - 1870. Deutsch-französische Kunstbeziehungen*. Akten der Kolloquien „Zwischen revolutionärer Solidarität und kulturellem Nationalismus: Botschaften und Bilder 1789 - 1830“ und „Das Bild des Nachbarn. Verbreitung und Aneignung 1830 - 1870“ 2008, Berlin 2010, S. 153 mit weiterführender Literatur in den Anmerkungen. Vgl. auch Bertuleit 2004 – Werche 2010.

¹¹³ Teeuwisse 1986, S. 104-127.

¹¹⁴ Vgl. Gropp, Birgit: *Studien zur Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin. 1880-1943*. Diss. Freie Universität Berlin 1999, Berlin 2000, S. 74-91.

¹¹⁵ Gropp 2000, S. 88, Anm. 77.

Fritz von Uhde, Wilhelm Leibl und Lesser Ury.¹¹⁶ Selbst die konservative Königliche Akademie der Künste zeigte bereits 1887 Werke Max Liebermanns, dem 1888 mit Erhalt der Kleinen goldenen Medaille seitens der offiziellen Kunstpolitik auch in Berlin erste Anerkennung gezollt wurde.¹¹⁷

Diese Ausstellungen in Berlin waren für Ulrich Hübner möglicherweise bereits während seiner Schulzeit der erste Kontakt mit den in Deutschland noch jungen künstlerischen Positionen von Liebermann und anderen, der sein Interesse für das Zeichnen in der Natur weckte. Seine frühe Landschaft von 1890 und das Seestück wie auch das Aquarell, machen im Vergleich zu möglichen künstlerischen Vorbildern Hübners deutlich, dass ihm die Freilichtmalerei, sowohl französischer, als auch Münchner oder Düsseldorfer Ausprägung schon vor Studienbeginn bekannt gewesen sein dürfte und er sich für Küstenmotive besonders interessierte. Das Interesse für diese Art des Seestücks mag bei Ulrich Hübner durch ein Reiseerlebnis nach Usedom und zeichnerische Vorbildung geweckt worden sein, zusätzlich sind Seherfahrungen durch einen der zahlreichen Bildbände, wie *Küstenfahrten an der Nord- und Ostsee* mit Illustrationen Gustav Schönlebers, die weite Verbreitung fanden und die heimatlichen Landschaften verschiedener Regionen in Wort und Bild beschrieben, mögliche Impulsgeber für Hübners Konzentration auf küstennahe Darstellungen.¹¹⁸ (Abb. 6) Aufgrund des großen Erfolges, den Schönleber in den Großen Berliner Kunstausstellungen hatte, können auch seine Gemälde Hübner durchaus früh bekannt gewesen sein. Stellt man Hübners frühes Aquarell Schönlebers Werk *Scheveningen Strand* (Abb. 7) gegenüber, wird deutlich, dass Hübner bereits vor seinem Studium Interesse an der Landschaftsmalerei nach Art Schönlebers und dessen Auffassung der Küstenmotive hatte, wenn auch die Weite des Blicks in Schönlebers Gemälde im zum Teil detaillierten Aquarell Hübners noch fehlt. Neben den beschriebenen Gemälden und dem Aquarell ist aus seiner frühesten Schaffensphase bisher nur ein weiteres Werk nachweisbar; die Porträtzeichnung seines Bruders Rudolf von 1891.¹¹⁹

¹¹⁶ Teeuwisse 1986, S. 117.

¹¹⁷ Teeuwisse, Klaas: Berliner Kunstleben zur Zeit Max Liebermanns, in: *Max Liebermann in seiner Zeit*. Ausst.-Kat. München 1979, S. 72–87, hier S. 76.

¹¹⁸ Hoefer, Edmund und Schönleber, Gustav: *Küstenfahrten an der Nord- und Ostsee*. Unser Vaterland in Wort und Bild, Stuttgart 1887. Ein solcher Band war zugleich ein Ausdruck regionalen Landschaftsinteresses und damit verbundener nationaler Identität, wie auch der Reihentitel „Unser Vaterland in Wort und Bild“ verdeutlicht. Siehe auch Otte, Wolf-Dieter: Zur Ikonographie der Landschaft in Reisebeschreibungen und Ansichtswerken, in: Regine Timm (Hg.): *Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts*. Ausst.-Kat. Wolfenbüttel, Weinheim 1986.

¹¹⁹ Blühm 1988, S. 8



Abb. 6: Gustav Schönleber: *Am Strand*, in: Küstenfahrten an der Nord- und Ostsee, 1887, S. 141



Abb. 7: Gustav Schönleber: *Scheveningen Strand*, *Schoner*, 1882, Öl auf Leinwand auf Pappe, 43 x 50 cm Privatbesitz

Der Wunsch, das Malereistudium aufzunehmen, wurde im Elternhaus Hübners vermutlich positiv wahrgenommen.¹²⁰ Nicht nur die erfolgreiche Laufbahn seines Großvaters legt nahe, dass in der Familie Hübner ein Malereistudium als durchaus angemessene Laufbahn angesehen wurde, sondern auch die Tatsache, dass der drei Jahre ältere Bruder Heinrich bereits 1890 sein Studium an der Düsseldorfer Akademie aufgenommen hatte. Bei seinem Interesse für die Landschaftsmalerei wäre Düsseldorf für Ulrich Hübner durchaus ebenfalls in Betracht gekommen, zumal Eugen Dücker, der Vorsteher der Düsseldorfer Landschaftsklasse, für seine Liberalität bezüglich der Malweise und zugleich für seine Meeresansichten bekannt war.¹²¹ Auch die Akademien in Berlin und Dresden waren für ihre Landschaftsklassen bekannt, Weimar galt unter den dem aus Düsseldorf kommenden Professor Theodor Hagen und dem Tiermaler Albert Brendel gar als ‚deutsches Barbizon‘.¹²² Jedoch waren diese Orte auch bekannt für Konflikte zwischen Akademie und Fürstenhaus (Weimar) oder öffentlicher Auseinandersetzungen über Kunstauffassungen (Berlin und Dresden).¹²³ An der Münchner Akademie gab es 1892 gar keine Professur für Landschaftsmalerei und kam für einen jungen Künstler mit großem Interesse an Landschaftsmalerei wohl

¹²⁰ Die bei Budde 1994, S. 146 beschriebene „Künstlerskepsis“ herrschte in der Familie Hübner offensichtlich nicht und lässt erneut erkennen, dass Hübner zwar in einem bürgerlichen aber eben auch künstlerisch geprägten Haus aufgewachsen ist.

¹²¹ Appel, Heinrich: *Düsseldorfer Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert*, in: Kunstakademie Düsseldorf (Hg.): *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf: anlässlich der zweihundertsten Wiederkehr der Gründung der Kurfürstlichen Akademie in Düsseldorf im Jahre 1773*, Düsseldorf 1973, S. 85–100, hier S. 99–100.

¹²² Mai, Ekkehard: *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Weimar/ Wien 2010, S. 240–242. Siehe auch: Neues Museum Weimar: *Hinaus in die Natur! Barbizon, die Weimarer Malerschule und der Aufbruch zum Impressionismus*. Ausst.-Kat. Weimar, Bielefeld 2010. Kritisch dazu steht die Beurteilung in Ziegler, Hendrik: *Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus*. Zugl.: Berlin, Freie Univ. Diss. 1999, Köln 2001, S. 89.

¹²³ Zu Weimar siehe Mai 2010, S. 240–243; Ziegler 2001 und die verschiedenen Beitrag in Neues Museum Weimar 2010. Zu Berlin Mai 2010, S. 287–293. Die kritische Haltung vieler Zeitgenossen zu Anton von Werners Direktorat der Hochschule der bildenden Künste zu Berlin bei Bartmann 1985, S. 170–176. Werners ablehnende Haltung gegenüber der französischen Freilichtmalerei ist direkt an seine politische Einstellung gekoppelt, wie Bartmann darlegt. Siehe dazu auch den Exkurs am Ende dieses Kapitels. Zu Dresden siehe: Altner, Manfred und Procksch, Kurt: *Die Königliche Kunstakademie zwischen Reichsgründung und erstem Weltkrieg (1871–1918)*, in: *Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste 1764–1989. Die Geschichte einer Institution*, Dresden 1990, S. 171–240, hier besonders S. 178–190.

deshalb trotz der berühmten, in und um München tätigen Landschaftsmaler nicht in Frage.¹²⁴

Die Gründe, die Ulrich Hübner zum Studium in Karlsruhe bewegten, sind nicht dokumentarisch belegt und lassen sich auch nicht durch den Ausschluss anderer Akademien herleiten. Aufgrund des bildungsbürgerlichen Elternhauses und der Tatsache, dass Heinrich Hübner als Akademiestudent in Düsseldorf sicher ein zuverlässiger Ratgeber war, ist es vorstellbar, dass es intensive Auseinandersetzungen um den richtigen Studienort für Ulrich Hübner gab. Dass der jüngste Sohn der Familie Hübner nach absolviertem Militärdienst nach Karlsruhe ging, beruhte wahrscheinlich auf früheren Seherfahrungen, etwa dem Erleben von Schönlebers Malerei. Das Gemälde *Quinto al Mare*, das Schönleber 1889 unter der Katalognummer 604 auf der 62. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin zeigte, könnte dafür ein Beispiel sein, wie auch der bereits erwähnte und unter anderen von Schönleber illustrierte Band *Küstenfahrten an der Nord- und Ostsee*.¹²⁵

Die Akademie in Karlsruhe gehört zu den späteren Akademiegründungen und sie wird sowohl formal als auch künstlerisch stark von der Düsseldorfer Akademie und Johann Wilhelm Schirmer geprägt. Schon in der ersten großherzoglichen Bekanntmachung zur Gründung einer Kunstschule wird deutlich, dass sie „vorerst ihre Wirksamkeit als Landschaftsschule“ entfalten sollte und an die Berufung Schirmers gebunden war.¹²⁶ Diese Konzentration auf die Landschaftskunst war ungewöhnlich und sollte das Innovationspotenzial der Karlsruher Kunstschule und späteren Akademie der bildenden Künste nachhaltig prägen. Die unbedingte Ausrichtung auf die Düsseldorfer Schule änderte sich, als Gustav Schönleber aus München kommend die Professur 1880 von dem Schirmer-Schüler Hans Frederik Gude übernahm. Zwar hatte Gude sich als Professor für Landschaftsmalerei an der Großherzoglichen Kunstschule für das Naturstudium ein- und seit Ende des Deutsch-Französischen Krieges auch durchgesetzt, doch blieb er einer konservativen Landschaftsauffassung stets verbunden, was auch seine Berufung an die der kaiserlichen Staatskunst verpflichteten Berliner Akademie 1880 belegt. Mit Schönleber erfolgte der entscheidende Umschwung. Ein wesentliches Merkmal dafür waren die Umbaumaßnahmen, die er durchführen ließ: Auf das Kunstschulgebäude wurden Ateliers mit Glasdach gebaut, die den Stu-

¹²⁴ Mai 2010, S. 298.

¹²⁵ Hoefer und Schönleber 1887.

¹²⁶ Akten des Generallandesarchivs Karlsruhe, Abt. 233/10710, zitiert nach Mai, Ekkehard: Die Kunstakademie Karlsruhe und die deutsche Künftlerausbildung im 19. Jahrhundert, in: *Kunst in der Residenz. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*. Ausst.-Kat. Karlsruhe, Heidelberg 1990, S. 38–53, hier S. 40.

zenten Lichtverhältnisse wie in der Natur boten und geringere Einschränkungen der Freilichtmalerei in den Wintermonaten bedeuteten.¹²⁷ Einen wesentlichen Ausschlag für Hübners Studienortwahl mag auch der Artikel Friedrich Pechts zur „Karlsruher Landschafterschule“ in der Zeitschrift *Kunst für alle* vom 15. Februar 1891 gegeben haben. Darin heißt es:

„War in dieser Periode Düsseldorf durchaus maßgebend für die Entwicklung der Landschaftsdarstellung gewesen, da ihm auch der Schirmer folgende Gude angehört, obwohl er seinem Karlsruher Aufenthalt erst seine Ausbildung zu so großer Gediegenheit und Formvollendung verdankt, so trat mit der nach Schirmers und Lessings Tode und Gudes Weggang erfolgten Berufung Schönlebers und Baischs aus München das letztere wiederum an diese Stelle ein. Beide Künstler haben hier, ganz selbstständig sich weiter entwickelnd und im Verkehr mit hochbedeutenden Kollegen, auch eine völlig neue Richtung begründet, die seit einigen Jahren immer glänzendere Erfolge erringend, allmählich die Aufmerksamkeit des Vaterlandes auf sich gezogen hat. Wie verschieden auch unter sich, gehören beide Meister als ehemalige Schüler Liers doch der Richtung an, die man mit einem sehr dehnbaren Wort als die naturalistische zu bezeichnen pflegt, obwohl der eine vielleicht richtiger Kolorist und der andre Stimmungsmaler getauft würde.“¹²⁸

Ulrich Hübners Entscheidung, in Karlsruhe zu studieren wirkt vor diesem Hintergrund als durchaus zielgerichtet und den eigenen künstlerischen Zielen verpflichtet.

Karl Woermann nennt einige Jahre später, in seinem 1894 zuerst erschienen Band *Was uns die Kunstgeschichte lehrt*, unter einigen Städten auch Karlsruhe als „leitende Kräfte der Bewegung“ sowie Ort der „tüchtigen Bekenner[n] der unmittelbaren Naturanschauung“¹²⁹ und bringt damit zum Ausdruck, für welches künstlerische Umfeld Hübner sich für sein Studium entschieden hatte. In Karlsruhe bot sich ihm die Möglichkeit, die Landschaftsmalerei unter dem Postulat des Naturalismus zu erlernen. Julius Elias formulierte dies in einem biografischen Artikel zu Ulrich Hübner 1918 retrospektiv so:

¹²⁷ „Als Gude 1880, dem Todesjahr auch Lessings, schließlich doch nach Berlin wechselte und Gustav Schönleber zum Nachfolger berufen wurde, war mit diesem gebürtigen Schwaben und ‚Münchener‘ aus der Schule Adolf Liers sogar ein neuer Anfang gesetzt. Nur ein Jahr später folgte ihm nämlich der Tiermaler Hermann Baisch, ebenfalls aus der Schule Liers und ihm eng befreundet. Beide initiierten damit nicht nur den Wechsel von den Düsseldorfer zu den Münchner Landschaftsprinzipien und beide lagen über die Vermittlung niederländischer Landschaft und der des Südens gar nicht einmal so weit voneinander weg -, sie vollzogen damit auch den Schritt von der Atelierstudie zur Plein-air-Malerei. Beider Erfolg und Ruhm verknüpfte sich mit einer Vielzahl von Schülern, ungewöhnlichen Wegen der unermüdlichen Studie in freier Natur und Verbesserungen des Lehrangebots. Es war Schönleber, der durch Pavillon-Aufbauten aus Holz und Glas über den Eckrisaliten des Akademiegebäudes nun dem Freilicht- und Wolkenstudium neue Möglichkeiten eröffnete.“ Mai 1990, S. 51-52.

¹²⁸ Pecht, Friedrich: Die Karlsruher Landschafterschule, in: *Kunst für Alle*, 6.1890/91, Heft 10, S. 145–148, hier S. 145–146.

¹²⁹ Woermann, Karl: *Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Einige Bemerkungen über alte, neue und neueste Malerei*, Dresden 1894, S. 167.

„In Karlsruhe nämlich, das in malerischer Jungfräulichkeit prangte, war man auf einen Gedanken gekommen, den man eigentlich in München hätte verwirklichen müssen, den Schülern Adolf Liers, des hingegebenen Barbizonjüngers, Stellungen zu geben. [...] Der ganze Pomp der guten, an aufgeregtem Lebensgefühl erwärmten Münchener Stimmungslandschaft begann sich in Karlsruhe zu entfalten; zugleich aber führte Carlos Grethe, in freierer Vorahnung, Elemente des Monetschen Luminismus ein.“¹³⁰

Dokumente oder Briefe, die Hübners Studienzeit in Karlsruhe beschreiben oder retrospektiv kommentieren, sind nicht bekannt.¹³¹ Hübner selbst gibt 1914, als er die Leitung des Meisterateliers für Landschaftsmalerei an der Berliner Akademie der Künste übernimmt, folgendes zu seiner Zeit in Karlsruhe an: „Im Oktober 1892 ging ich auf die großherzogliche Kunstakademie in Karlsruhe und blieb dort bis 1895. Meine vornehmlichsten [?] Lehrer waren Poetzelberger Carlos Grethe und Schönleber.“¹³²

Wie äußerte sich also der Einfluss dieser Lehrer? Während über Robert Poetzelberger wenig mehr bekannt ist, als dass er in Wien an der Akademie der bildenden Künste und in München von Ludwig von Löfftz ausgebildet wurde und von 1892-1899 in Karlsruhe lehrte, liegen für Grethe und Schönleber Monographien vor.¹³³ Schönleber war von 1870 bis 1873 Schüler an Adolf Liers privater Malschule in München und reiste in dieser Zeit auch viel nach Italien und Holland. Wesentlich für seinen öffentlichen Erfolg war auch die Illustrationsarbeit, insbesondere für den bereits genannten *Prachtband Küstenfahrten an der Nord- und Ostsee*, die einen entscheidenden Anteil daran hatte, das Schönleber 1880 als Professor Landschaftsmalerei an die Großherzoglichen Kunstschule Karlsruhe berufen wurde.¹³⁴ Sein Schaffen dort zeichnete sich durch die Verfestigung der Freilichtmalerei durch eine ungewöhnliche Maßnahme: Die Einrichtung neuer Ateliers mit Glasdächern wurde viel gelobt und ermöglichte auch im Winter das Malen und Lehren bei natürlichem Licht. Auch wenn Schönleber nicht mit der Malklasse in die Natur zum Unterrichten ging, ermunterte er die Schüler doch, dies zu tun, nahm sie vereinzelt auf Studienreisen mit und erfand den

¹³⁰ Elias, Julius: Ulrich Hübner, in: *Kunst und Künstler*, 16.1918, Heft 6, S. 236–239, hier S. 237.

¹³¹ Herrn Dr. Peter Erxner vom Generallandesarchiv verdanke ich den Hinweis, dass „originär studentische Unterlagen wie Immatrikulationsliste, Zeugnisse u. dergl. mit der Überlieferung der Karlsruher Akademie der Bildenden Künste im Zweiten Weltkrieg verbrannt“ sind (E-Mail vom 2. März 2012).

¹³² *Personalnachrichten für das Archiv der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Maler Professor Ulrich Hübner*. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK Pers BK 242, Blatt 4.

¹³³ Zu Robert Poetzelberger siehe den entsprechenden Eintrag im Allgemeinen Künstlerlexikon: Lehmann, Benno: Poetzelberger, Robert, in: *Allgemeines Künstlerlexikon* (2017). Zu Schönleber: Miller-Gruber, Renate: *Gustav Schönleber 1851-1917. Monographie und Werkverzeichnis*, Karlsruhe 1990. Zu Grethe: Stocke, Ingrid: *Der Maler des Meeres. Carlos Grethe (1864-1913) Leben und Werk*, Weimar 2008.

¹³⁴ Miller-Gruber 1990, S. 27.

Schönleber-Kasten, der das Mitführen einer Staffelei zum Malen in der Natur unnötig machte.¹³⁵

Während Poetzelberger und Schönleber beide aus München – dem Ort für Freilichtmalerei in Deutschland – an die Karlsruher Akademie gekommen waren, war Grethe von 1882 bis 1884 zunächst als Schüler der Zeichenklasse an der Großherzoglichen Kunstschule Karlsruhe, um dann bis 1886 in Paris an der Académie Julian weiter zu studieren. Als Meisterschüler kehrte er 1886 in die Klasse von Ferdinand Keller nach Karlsruhe zurück. Geprägt durch seine Segelschiffreise in den Golf von Mexiko 1888 - 1889 fand Grethe außerdem Anregung durch Gustav Schönleber und wurde nach Abschluss seines Studiums dessen Assistent an der Karlsruher Kunstschule.¹³⁶ Durch Schönlebers Empfehlung suchte Grethe seit 1891 die Nordseeküste, namentlich Ekensund und Duhnen bei Cuxhaven, auf und wendete sich verstärkt der Freilichtmalerei zu. Ein wesentlicher Wendepunkt war auch die Aufnahme von Darstellungen aus dem Hamburger Hafen seit 1895, die auch Einfluss auf Ulrich Hübner hatten, wie noch zu zeigen sein wird.¹³⁷

Gemälde Hübners, die in den Karlsruher Jahren entstanden sind, lassen sich nach bisherigem Kenntnisstand nicht nachweisen, doch belegt ein Aquarell von 1894, dass Hübners Interesse für Meeresansichten oder zumindest für küstennahe Landschaften weiter anhielt. (Abb. 8) Das Aquarell zeigt einen menschenleeren Strandabschnitt, der in einer von einem steilen Hang begrenzten Bucht liegt. Nach rechts öffnet sich die Ansicht auf die Weite des Meeres, das im Mittel- und Vordergrund in kleinen Wellen auf den Kies- und Sandstrand und die großen Findlinge trifft. In der Auffassung des Motivs erinnert dieses Aquarell an Schirmers Studie *Steiniger Strand* von 1836 (Abb. 9) und verdeutlicht einerseits, wie stark schon Schirmer von naturalistischer Naturauffassung geprägt war und selbst in der Studie bereits Nah- und Fernsicht kombiniert, und andererseits, in welcher Tradition Hübner sich bewegte. Schirmers nachhaltiger Einfluss auf seine Schüler wird hier noch mehrere Generationen später ersichtlich.¹³⁸

Unter dem Einfluss Grethes, der sich etwa 1892 und 1893 in der Künstlerkolonie Ekensund aufhielt und 1895 zu den Mitbegründern der Künstlerkolonie Altenwalde bei Cuxhaven gehörte, ist anzunehmen, dass auch Hübner bereits in diesen frühen Jahren seine Sommerfrische an einer der deutschen Küsten suchte und dabei Studien wie das Strandaquarell

¹³⁵ Miller-Gruber 1990, S. 30–33.

¹³⁶ Zur Lehrsituation an der Karlsruher Akademie in den 1890er Jahren vgl. die ausführliche Schilderung bei Miller-Gruber 1990, S. 39–40. Siehe auch: Stocke 2008, S. 54. Ebenfalls grundlegend Mai 1990

¹³⁷ Siehe dazu Kapitel 3, S. 122.

¹³⁸ Vgl. Werche 2010, S. 101.



Abb. 8: Ulrich Hübner: *Küste*, 1894, Aquarell auf Papier, Privatbesitz



Abb. 9: Johann Wilhelm Schirmer: *Steiniger Strand*, 1836, Öl auf Leinwand, 22 x 32,2 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

entstanden.¹³⁹ Eine kleine Malpappe, auf der erneut ein kleiner Pfad über eine Wiese auf einen Waldrand zuführt, mit niedrigem Horizont, weist daraufhin, dass diese Landschaft in Küstennähe und im gleichen Zeitraum entstanden ist. (Abb. 10) Verso befindet sich ein nächtliches Seestück, das aufgrund späterer Abdeckungen nicht mehr vollständig erhalten ist. (Abb. 11) Es zeigt ein Segelschiff an der Küste in silbrig graues Licht getaucht und erinnert stark an entsprechende Gemälde Caspar David Friedrichs, etwa *Meeresufer im Mondschein*. (Abb. 12) Dieser Bezug auf die Kunst der Romantik verdeutlicht, wie vielfältig die eingangs zusammengefassten Auffassungen von Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert waren und wie sie Ulrich Hübners einzelne Kompositionen beeinflusst haben. Demnach nutzte er die Studienzeit intensiv, um eine eigene Bildsprache zu entwickeln, ohne die Traditionen deutscher Landschaftsmalerei aus den Augen zu verlieren.

Gerade in der Betrachtung des Werkes Grethes wird deutlich, dass die künstlerische Lehr- und Lernbeziehung nicht mit Hübners Aufenthalt in Karlsruhe endete. Insbesondere die Darstellungen von Fischerbooten und des Hamburger Hafens zeigen, dass Hübner die künstlerischen Vorbilder und ihr Schaffen auch nach seiner Rückkehr nach Berlin weiter verfolgte. Auch war sein Interesse nicht auf seine Lehrer beschränkt, sondern Hübner fand in der Karlsruher Künstlerschaft weitere Vorbilder, wie etwa Friedrich Kallmorgen, dessen Hamburg-Ansichten Hübners Blick auf die Hansestädte offensichtlich prägten.¹⁴⁰

Hübner verlässt, einerseits bedingt durch seine zeichnerische Vorbildung, andererseits wohl auf das Anraten seiner Lehrer und überschattet von den sich ankündigenden Auseinandersetzungen um den Karlsruher Künstlerbund, nach nur drei anstatt der üblichen fünf

¹³⁹ Zu den Künstlerkolonien und den Karlsruher Künstlern an norddeutschen Küsten vgl. Altonaer Museum: *Ekensund und die Flensburger Förde. Norddeutsche Künstlerkolonien IV*. Ausst.-Kat. Hamburg 1979. – Bussler, Peter: *Malerparadies auf Zeit. Duhnen – Altenwalde – Altenbruch, Karlsruher Künstler entdecken den Reiz der Küstenlandschaft*, Cuxhaven 1986. – Bussler, Peter: *100 Jahre Cuxhavener Malerkolonie. 1895 - 1995 ; Duhnen, Altenwalde, Altenbruch ; Karlsruher Künstler entdecken den Reiz der Küstenlandschaft*, Cuxhaven 1995. – *Künstlerkolonie am Nordufer der Flensburger Förde. Ekensund Ausst.Kat Flensburg*, Heide 2000.

¹⁴⁰ Siehe dazu Kapitel 3, S. 122.



Abb. 10: Ulrich Hübner: *Wiese mit Weg*, 1895 oder früher, 17 x 9,5 cm, Öl auf Malpappe, verso: *Nächtliche Landschaft*, Privatbesitz



Abb. 11: Ulrich Hübner: *Nächtliche Landschaft*, 1895 oder früher, 17 x 29,5 cm, Öl auf Malpappe, Privatbesitz



Abb. 12: Caspar David Friedrich: *Meeresufer im Mondschein*, 1836, 13 4x 169,2 cm, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle

Jahre die Großherzogliche Kunstakademie und lässt sich anschließend wieder in Berlin nieder.¹⁴¹ In seinem handgeschriebenen Lebenslauf heißt es dazu lediglich: „Von 1895 an blieb ich in Berlin – arbeitete für mich und in der Akademie Fehr“.¹⁴² Dieser freie Teil seines Studiums endet 1897, so darf angenommen werden, mit einer achtwöchigen Reise durch Oberitalien¹⁴³ und der Teilnahme an der Großen Berliner Kunstausstellung, durch die er erstmals als Künstler an die Öffentlichkeit trat und ein Gemälde unter dem Titel *Herbstsonne*

¹⁴¹ Blühm 1988, S. 10. – Stahl, Fritz: Ulrich Hübner, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 39.1924/25, Bd.II, S. 385–393, hier S. 388.

¹⁴² Andreas Blühm deutet diese Beschreibung 1988 fälschlicher Weise als Hinweise auf die Akademie Fehr in München. Tatsächlich ist hier jedoch „Conrad Fehr’s Kunst-Akademie“ in Berlin gemeint, an der neben Fehr auch weitere Künstler wie Walter Leistikow und August Gaul unterrichteten. Einen Studienaufenthalt in München sowie eine Ausstellungsbeteiligung bei der Münchener Secession gab es entgegen der Schilderungen im Katalog von 1988 jedoch zu diesem frühen Zeitpunkt nicht, wie aus der jetzigen Materiallage deutlich wird. – Zur privaten Malschule Conrad Fehrs liegen bisher keine Forschungen vor, sein Bekanntheits- und Wirkungsgrad wird in lexikalischen Einträgen und allgemeinen Schilderungen als „eine der größten Berlins“ bez., so etwa bei Wolff-Thomsen, Ulrike: *Lexikon schleswig-holsteinischer Künstlerinnen*, Heide 1994, S. 28–29. Zurückgehend auf: Helga und Tjark Hausmann: Conrad Fehr, in: *Biographisches Lexikon für Schleswig Holstein und Lübeck*, Band 8, S. 102–104.

¹⁴³ Die Reise nach Oberitalien nennt Hübner in seinem handgeschriebenen Lebenslauf *Personalnachrichten für das Archiv der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Maler Professor Ulrich Hübner*. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK Pers BK 242, Blatt 2.



Abb. 13: Ulrich Hübner: *Ostseeküste*, 1897, Aquarell auf Papier, 24,5 x 31,5cm, Privatbesitz



Abb. 14: Ulrich Hübner: *Ostseeküste*, Öl auf Malpappe, 65 x 47,8 cm, recto: Damenporträt, 1900, Berlinische Galerie - Zustiftung der Dr. Jörg Thiede-Stiftung, 2014

sowie ein Aquarell *Hafen von Sassnitz* zeigte.¹⁴⁴ Leider sind von beiden Werken keine Abbildungen erhalten, doch weist der Titel des Aquarells zumindest nach, dass Hübner auch eine Reise nach Rügen unternahm und ihn weiterhin die Küste als Motiv und Landschaft interessierte. So sind auch aus den folgenden Jahren Ausstellungsbeteiligungen mit entsprechenden Titeln nachweisbar, wenn auch hier bisher keine eindeutig zuordenbaren Abbildungen vorliegen und der Verbleib der Arbeiten unbekannt ist.¹⁴⁵

Einzig ein weiteres Aquarell aus dem Jahre 1897 ist bekannt, das einerseits durch das Sujet dem Aquarell von 1894 nahesteht, durch eine frischere Pinselführung aber schon auf die malerische Entwicklung Hübners hindeutet. (Abb. 13) Das Aquarell zeigt im Vordergrund einen Sandstrand mit einigen großen Felsen. Im Hintergrund befinden sich Bootsschuppen, ein Steg und weitere Gebäude, die an die Uferbepflanzung angrenzen und zum Teil von ihr verdeckt werden. Es ist möglich, dass dieses Aquarell, wie auch das 1897 auf der Großen Berliner Kunstausstellung Gezeigte, in Rügen entstanden ist. Vor 1900 ist schließlich noch ein weiteres Gemälde entstanden, das denselben Strand zeigt, der Betrachterstandpunkt ist jedoch nun deutlich an die Bootsschuppen herangerückt, der Steg lässt sich viel deutlicher erkennen und auch der dahinter liegende Speicher wird nur noch leicht von Bäumen verdeckt. (Abb. 14)

In der Farbigkeit des Gemäldes, heute verso eines Damenporträts, ist Hübner dabei noch den erdigen Tönen der herbstlich eingefärbten Landschaft verbunden, doch kündigt sich durch die lockere Pinselführung und den hell gestalteten, mit Wolken verhangenen Him-

¹⁴⁴ Das Aquarell mit diesem Titel und der Datierung 1894 wurde 1996 im Londoner Auktionshaus Philipp's de Pury versteigert. Leider liegen zu dem Verkauf keine Unterlagen mehr vor, so dass keine Abbildung bekannt ist und die mögliche Übereinstimmung mit dem beschriebenen Aquarell aus Privatbesitz von 1894 nicht verifiziert werden kann.

¹⁴⁵ Grosse Berliner Kunstausstellung 1898: Nr. 447 *Octobersonne*, Nr. 448 *Hinter dem Dorfe*, Nr. 449 *Am Hafen*; Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1898: Nr. 433 *Landschaft mit Mühle (Frühsonne)*; Nr. 424 *Nachmittagssonne*; Nr. 435 *Alte Häuser am Strom*.

mel bereits die malerische Entwicklung und Orientierung an, die seine Gemälde in den darauf folgenden Jahren auszeichnen. Dieses Werk soll deshalb als Beispiel dienen, um nochmals zu verdeutlichen, welche wichtige Rolle die Landschaft für Ulrich Hübner hatte. Er hat offensichtlich Werke der naturalistischen Malerei rezipiert und vermutlich im Salon Gurlitt auch Werke französischer Maler aus Barbizon gesehen. Die Seelandschaft schien ihn besonders interessiert zu haben. In Karlsruhe fand er zudem die Möglichkeit, sich in Hinblick auf naturalistische Malerei ausbilden zu lassen und sammelte erste Erfahrungen mit der Freilichtmalerei, wie die besprochenen Werke zum Ausdruck bringen.

Inwiefern Ulrich Hübner schon in seinem Frühwerk auch französische Kunst wie etwa Landschaften von Charles-Francoise Daubigny oder Gustave Courbet direkt rezipierte und künstlerisch verarbeitete, lässt sich aufgrund der wenigen erhaltenen Werke und persönlicher Dokumente dieser Zeit jedoch nicht nachweisen. Auch von einer Reise nach Paris, wie sie etwa Grethe zu Studienzwecken unternommen hatte, ist nichts bekannt.

1.1.1 Exkurs: Ein Berliner Kunststreit par excellence

Beispielhaft für die Auseinandersetzungen über Kunstauffassungen, wie Hübner sie im Berlin seiner Jugendzeit sicherlich wahrgenommen hat, sei hier der öffentliche Diskurs um die deutsche Teilnahme an der Kunstsektion der Pariser Weltausstellung 1889 kurz erläutert, der zugleich zum Messwert eines deutschen Patriotismus stilisiert wurde.¹⁴⁶ Im Wesentlichen beteiligt waren die zwei Berliner Künstler Anton von Werner und Max Liebermann. Liebermann hatte auf Einladung des französischen Kultusministers Antonin Proust gemeinsam mit Gotthard Kuehl und Karl Koepping ein Komitee zur Organisation der Beteiligung deutscher Künstler an der Pariser Weltausstellung 1889 gegründet. Da diese zur Feier des 100-jährigen Jahrestages der Französischen Revolution stattfand, wurde sie von vielen Staaten jedoch offiziell abgelehnt, was aber private Initiativen aus diesen Staaten nicht hinderte, sich an der Ausstellung zu beteiligen. Nach Berichterstattungen französischer Zeitungen und darin enthaltener Kritik an der preußischen Regierung nahmen sich konservative und nationalistische Berliner Zeitungen dem Thema an und warfen insbesondere Liebermann in Form von offenen Teil antisemitischen Angriffen Vaterlandslosigkeit vor.¹⁴⁷ Die liberalere deutsche Presse positionierte sich in dem Konflikt aufseiten Liebermanns. Die deutsche Ausstellung wurde von dieser wie auch der französischen Presse durchaus positiv

¹⁴⁶ Vgl. dazu Paret 1981, S. 63–64. – Teeuwisse 1986, S. 152–154.

¹⁴⁷ Teeuwisse 1986, S. 152.

aufgenommen; Wilhelm Leibl erhielt die Medaille erster Klasse. Liebermann und Fritz von Uhde wurden mit einer Ehrenmedaille ausgezeichnet und zu Mitgliedern der Société Nationale des Beaux-Arts ernannt. Auch politisch wurde dieser Erfolg wieder brisant, denn die Auszeichnung des französischen Staates mit dem Orden der Ehrenlegion durfte Liebermann auf Geheiß der preußischen Regierung nicht annehmen.¹⁴⁸

Die Intensität und Aufmerksamkeit, welche die Geschehnisse um die Pariser Weltausstellung hervorriefen zeigt deutlich, wie viel öffentliche Aufmerksamkeit künstlerische und kunstpolitische Debatten im Berlin dieser Zeit erhielten. Sie ist zudem ein markantes Beispiel für die große Bedeutung nationalistischer (bis hin zu antisemitischen) Haltungen in kunst- und kulturpolitischen Auseinandersetzungen, die im folgenden Kapitel noch eine wichtige Rolle spielen werden.

¹⁴⁸ Brief Liebermanns an den Minister Antonin Proust in: Liebermann, Max und Braun, Ernst (Hg.): *Briefe*, Baden-Baden 2011, hier Bd. 1, S. 130–132.

2.1 Ulrich Hübner als Mitglied der Berliner Secession und Lehrer an der Malerinnenschule

Ulrich Hübner kehrte nach seinem Akademiestudium 1895 nach Berlin zurück in eine Stadt, die von der Ambivalenz des Kaiserreiches und der Macht Preußens geprägt war, die hier zum besseren Verständnis kurz dargestellt werden sollen.¹⁴⁹ Entsprechend dem Status der Reichshauptstadt und preußischen Hauptstadt, wurde die Kunstpolitik in Berlin von der offiziellen Kunstpolitik der Hohenzollern bestimmt und durch die Akademie der Künste und ihren jährliche Ausstellungen institutionalisiert.¹⁵⁰ Dabei musste die Auswahl an Kunstwerken den Ansprüchen des preußischen Staates an repräsentative Kunst und zugleich einer großen Zahl an Einsendungen gerecht werden. Außerdem vertrat der Verein Berliner Künstler als Ortsverein der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft die Interessen seiner Mitglieder gegenüber dem Reich und Preußen.¹⁵¹ Diese Institutionen vertraten zwei unterschiedliche Prinzipien in ihrer Kunstpolitik. Die Akademie der Künste war eine Einrichtung des preußischen Staates und war dem Kultusministerium unterstellt. Künstler, die als Mitglieder der Akademie berufen wurden, wurden demnach für ihr Wirken staatlich anerkannt. Der Verein Berliner Künstler vertrat im Verhältnis dazu unter Leitung Anton von Werners auch eine große Gruppe von Künstlern, zum Teil in prekären Situationen, und deren Interessen, insbesondere indem er den Einfluss des Vereins auf die staatliche Kunstförderung zu erhöhen versuchte, und soziale Einrichtungen für die Vereinsmitglieder durch Verkaufsausstellungen finanzierte.¹⁵² Beide Institutionen jurierten die jährlichen Ausstellungen sehr stark unter normativen, literarischen Gesichtspunkten.

¹⁴⁹ Eine umfangreiche Darstellung bietet dazu Akademie der Künste; Berlinische Galerie: *Berlin um 1900*. Ausst.-Kat. Berlin 1984.

¹⁵⁰ Siehe dazu den umfangreichen Band Akademie der Künste: *„Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“*, Berlin 1996.

¹⁵¹ 1856 gegründet als privater Gesamtverband zur Vertretung künstlerischer wie wirtschaftlicher Interessen aller Künstler, unabhängig von der Zugehörigkeit zu den staatlichen Kunstakademien, vertrat die Genossenschaft auch die Absicht, im Bereich der Kunst für eine nationale Einheit zu kämpfen. Dies kam schon dadurch zum Ausdruck, dass sie als gesamtdeutsche Genossenschaft organisiert war und sich für die Einrichtung einer Nationalgalerie engagierte. Zu diesem Zwecke nutzte die Kunstgenossenschaft seit 1858 nationale und seit 1869 internationale Ausstellungen, in denen jedoch nicht das einzelne Werk des Künstlers sondern das kollektive Erscheinungsbild als homogene nationale Kunst angestrebt wurde und in ihrem Erscheinungsbild somit auch die Massenorganisation der Kunstgenossenschaft, zu der sie geworden war, sichtbar machte. Seit 1876 war die Kunstgenossenschaft mit der Aufgabe betraut, die deutschen Beitrag für internationale Weltausstellungen zu organisieren und war 1878 zur Alleinvertretung für die deutsche Künstlerschaft gegenüber der Reichsregierung geworden. Die Wandflächen in den Ausstellungen der Kunstgenossenschaft wurden nach vermeintlich demokratischem Majoritätsprinzip den Lokalvereinen nach ihrer Mitgliederstärke zugeteilt. Wehlte-Höschele, Martina: *Der Deutsche Künstlerbund im Spektrum von Kunst und Kulturpolitik des wilhelminischen Kaiserreichs*. Diss. Heidelberg 1993, S. 73–99.

¹⁵² Bartmann 1985, S. 164–171.

Diese kunst- und kulturpolitischen Gegebenheiten wurden von Künstlern einer eher formalästhetischen Kunstauffassung sowie einer liberalen, bürgerlich geprägten Elite, bestehend aus aufgeschlossenen Museumsbeamten, Kunstkritikern und Kunstsammlern insbesondere seit der Reichsgründung 1871 vermehrt kritisch gesehen.¹⁵³ Die Aufgaben der Künste sollten nach Ansicht dieser Kritiker einerseits aus dem Staatsdienst befreit werden und andererseits über Zerstreung und Unterhaltung des Publikums hinausgehen.

„Vereinfacht gesagt, ging es darum, die Funktion der Kultur innerhalb der bürgerlichen Öffentlichkeit von einer dienenden zu einer führenden umzuwandeln. Literatur, Theater und Kunst sollten nicht mehr nach erstarrten, gründerzeitlichen Mustern der Zerstreung des Publikums dienen, sondern mit zeitgemäßen Methoden die als problematisch empfundene soziale Wirklichkeit ihrer eigenen Zeit zugleich artikulieren und überwinden. Gerade diese doppelte Aufgabe, die kritische Analyse einerseits, die versöhnliche Synthese andererseits, stellte die Kunst wie auch die Kritik vor eine schier unlösbare Aufgabe. Die künstlerischen Auffassungen jener Jahre waren denn auch höchst ambivalent.“¹⁵⁴

Ausdruck fand diese Ambivalenz beispielsweise zu dem bereits erläuterten Streit um die Teilnahme an der Pariser Weltausstellung 1889.¹⁵⁵ Ebenfalls im Jahr 1889 gelang es Werner zwar das Monopol des akademischen Senats über den Salon zu beenden, um damit die Mitwirkung für die Mitglieder des Vereins Berliner Künstler zu verbessern, doch eine von vielen erhoffte Liberalität und Überparteilichkeit blieb auch nach der Neuorganisation dieser Kunstausstellung aus, da die grundlegende Struktur der Ausstellungsorganisation nicht verändert wurde.¹⁵⁶ Insbesondere die Menge der ausgestellten Kunstwerke, die dichte Hängung und die wenig differenzierte Jurierung wurden immer wieder kritisiert. Walter Leistikow erklärte deshalb 1893, dass ihm jede Jury zu großzügig sei.¹⁵⁷

Die enttäuschten Hoffnungen führten 1892 zur Gründung der Vereinigung der XI durch – im Verhältnis zu Werners Ansichten – liberale Künstler um Liebermann und Leistikow.¹⁵⁸ Sie gründeten eine Künstlergruppe mit jährlichen Gruppenausstellungen, um die Ausstel-

¹⁵³ Zu der formalästhetischen Kunstauffassung und ihrer Quelle in der französischen antiakademischen Kunstkritik siehe knapp zusammengefasst Joachimides, Alexis: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880 - 1940*. Diss. Freie Univ. Berlin 1996, Dresden 2001, S. 46–51. - Kuhrau, Sven: *Der Kunstsammler im Kaiserreich : Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*, Kiel 2005, S. 214–221. Dort wird die Wirkung des veränderten Kunstverständnisses auf die bürgerliche (Sammler-)Elite beschrieben.

¹⁵⁴ Ursprung 1997, S. 22.

¹⁵⁵ Siehe Kapitel I, Exkurs: Der Streit um die Pariser Weltausstellung 1889: Ein Berliner Kunststreit par excellence.

¹⁵⁶ Meister, Sabine: *Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin*. Diss. Freiburg 2005, S. 53–63.

¹⁵⁷ Leistikow, Walter: *Moderne Kunst in Paris*, in: *Freie Bühne*, 4.1893, Heft 7, S. 800–804, hier S. 801.

¹⁵⁸ Zur Vereinigung der XI siehe umfassend Meister 2005.

lungsmöglichkeiten in Berlin zu erweitern, ohne die eigenen künstlerischen Positionen aufzugeben, sich der Jury der Akademie bzw. des Vereins Berliner Künstler unterstellen zu müssen und zugleich in der Masse der Großen Berliner Kunstaussstellung unterzugehen.¹⁵⁹ Dabei entstand zwangsläufig eine Konfrontation mit der offiziellen Kulturpolitik, die jedoch weder Ziel noch Zweck der Künstlergruppe war. Sabine Meister betont, dass sich die Motive seitens der Künstler zur Gründung der Künstlervereinigung aus kunstpolitischen, künstlerischen so wie marktwirtschaftlichen Beweggründen zusammensetzten.¹⁶⁰ Eine politische Haltung kann demnach nur indirekt darin gesehen werden, indem sich die beteiligten Künstler den Ausstellungs- und Ankaufsregularen des Staates in Teilen entzogen.¹⁶¹ Die Vereinigung der XI verzichtet jedoch nicht programmatisch auf die Teilnahme an der Großen Berliner Kunstaussstellung.¹⁶² Der wesentliche Erfolg dieser Künstlergruppe war weniger die Konfrontation mit den staatlichen Institutionen der Kunstpolitik oder der Austritt aus denselben sondern die erfolgreiche Privatisierung der Ausstellungsmöglichkeiten für Künstler und die Gewinnung neuer Publikums- wie auch Käufergruppen.

Die viel besprochenen Ausstellungen der „Elfer“ dürfte Ulrich Hübner bereits 1895, spätestens aber ab 1896 besucht haben, und man darf für einen jungen Künstler davon ausgehen, dass er sich ein eigenes Bild von der Kunst machte, welche die Berliner Presse zu stark polarisierenden Stellungnahmen veranlasste.¹⁶³ 1897 und 1898 beteiligte Hübner sich zwar an der großen Berliner Kunstaussstellung, als Debütant wurde er von der Kunstkritik jedoch wenig wahrgenommen, geschweige denn von offizieller Seite ausgezeichnet.¹⁶⁴ Abgesehen davon, wird spätestens 1897 einer wachsenden Zahl von Künstlern deutlich, dass die Große Berliner Kunstaussstellung nicht der lohnendste Ausstellungsrahmen ist und entsprechend mangelte es der Ausstellung auch an qualitätvollen Einsendungen, wie Paul Schultze-Naumburg in seiner Rezension kritisierte. Er lobt zwar den jungen Hübner und andere Landschaftler, bemängelt aber, dass diese „[...] kaum ihr Bestes gegeben [haben] für diese Ausstellung, während vielen von ihnen und anderen auf fremden Ausstellungen wie in Dresden vorzüglich vertreten sind. Es ist scheinbar wenig Verlockendes an dieser Berliner

¹⁵⁹ Der bereits genannte Artikel von Walter Leistikow beschreibt dieses Phänomen aus Sicht der Zeitgenossen. Leistikow 1893. Vgl. auch Meister 2005, S. 15-16 und S. 86.

¹⁶⁰ Meister 2005, passim.

¹⁶¹ Meister 2005, S. 16.

¹⁶² Meister 2005, S. 234.

¹⁶³ Es lässt sich nicht genau sagen, zu welchem Zeitpunkt Hübner 1895 zurück in Berlin war und ob er die Ausstellung der Vereinigung der XI noch sehen konnte. Für 1896 ist dies anzunehmen, da ein junger Künstler ein generelles Interesse an den Ausstellungen in der Stadt haben musste.

¹⁶⁴ Siehe dazu Kapitel 1, S. 43.

Ausstellung.¹⁶⁵ Ähnlich negativ fällt das Urteil in der *Kunst für Alle* für die Große Berliner Kunstausstellung 1898 aus, deren Rezension lediglich den beteiligten Künstlern aus München ein Lob ausspricht. Auch dass die Ausstellung in diesem Jahr sehr viel weniger umfangreich ist als in den Jahren zuvor, mildert das harsche Urteil nicht. Rellings Fazit lautet: „Die Vorstellung, wie das aussehen muss, was von dieser Ausstellung zurückgewiesen wurde, kann einen mit blaßem Entsetzen füllen.“¹⁶⁶ Diese Äußerungen vermitteln einen Eindruck von dem anhaltenden Diskurs über das Ausstellungswesen in Berlin.¹⁶⁷ Teil dieser Debatte war immer wieder auch die Beurteilung naturalistischer Kunst und die Frage nach einer deutsch-nationalen Kunst.¹⁶⁸ In diesem Zusammenhang erhoben Kunstkritik und Kunstschriftsteller häufig den Anspruch, dass Berlin als Reichshauptstadt nach dem wirtschaftlichen Aufschwung der Gründerzeit einen ebensolchen in der Kunstwelt erleben müsse.¹⁶⁹ Der liberalen Kunst wurde – ohne weiterer Definition derselben – von den Kritikern die Aufgabe einer Kulturrevolution gegeben, da ein Teil des Bürgertums sich im Deutschen Kaiserreich politisch unterrepräsentiert und insbesondere auch von der hohenzollerischen Kultur- und Kunstpolitik nicht vertreten fühlte. Diese Elite strebte „danach, ihre gesellschaftliche Frustration durch den Ausbau ihres ureigenen Terrains der 'Kultur', zu kompensieren“¹⁷⁰ und drängte auf eine Dynamisierung des Berliner Ausstellungswesens, den sogenannten „Berliner Kunstfrühling“.¹⁷¹ Dieser öffentliche Diskurs begleitete die seit der Gründung der Vereinigung der XI immer weiter voranschreitende Privatisierung des Ausstellungsbetriebes und wurde zur Keimzelle der späteren Berliner Secession.¹⁷² Der private Ausstellungsbetrieb begünstigte auch den Zuzug von Künstlern aus anderen Städten

¹⁶⁵ Schultze-Naumburg, Paul: Die große Berliner Kunstausstellung (1), in: *Kunst für Alle*, 12.1896/97, Heft 18, S. 281–284, hier S. 283.

¹⁶⁶ Relling, J.: Die Große Berliner Kunstausstellung (1), in: *Kunst für Alle*, 13.1897/98, Heft 22, S. 340–341, hier S. 341.

¹⁶⁷ Zu den Auseinandersetzungen siehe die bereits genannte Literatur auf S. 48 sowie das folgende Kapitel zur Kunstkritik ab S. 79.

¹⁶⁸ Vgl. grundlegend zu der Auseinandersetzung um nationale Kunst in der Kunstkritik: Rogers 1998 – Mommsen, Wolfgang J.: *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830 - 1933*, Frankfurt am Main 2002, S. 8. Ein Beispiel für die Heftigkeit in dieser Debatte ist der Exkurs in Kapitel I, zur Pariser Weltausstellung 1889, in dem nationalistische bis antisemitische Argumente tonangebend waren. Mehr dazu auch auf S. 81.

¹⁶⁹ Exemplarisch für die Kunstkritik der Zeit: Schultze-Naumburg, Paul: Die große Berliner Kunstausstellung (2), in: *Kunst für Alle*, 12.1896/97, Heft 19, S. 303–305, hier S. 305. Zur Pionierarbeit der Kunstzeitschrift „Das Atelier“ siehe Ursprung, Philip: *Kritik und Secession. „Das Atelier“ Kunstkritik in Berlin zwischen 1890 und 1897*, Basel 1996.

¹⁷⁰ Ursprung 1997 S. 22. Hier ist hinzuzufügen, dass es sich eben nicht um eine reine Flucht der Akteure handelte, wie in der Idee des deutschen Sonderweges angelegt (etwa bei Hans-Ulrich Wehler: *Das deutsche Kaiserreich 1871-1918*, 4. Aufl. Göttingen 1980). Die Bedeutung der Diskurse für die Beteiligten und deren Eigendynamik wird in dieser Beurteilung der Kultur als Flucht aus den kaiserzeitlichen Verhältnissen nämlich nicht berücksichtigt. Kulhoff 1990, S. 13–15. Siehe dazu weiterführend Blackburn 1987, S. 67–83.

¹⁷¹ Lacher, Reimar F.: Aufstieg und Niedergang der Secession, in: Angelika Wesenberg (Hg.): *Berliner Impressionismus. Werke der Berliner Secession aus der Nationalgalerie*. Ausst.-Kat. Berlin 2006, S. 21–31, hier S. 30.

¹⁷² Meister 2005, S. 265. Siehe auch die Darstellung bei Teeuwisse 1986, S. 192-197. Vgl. auch Kapitel Deutsche Kunstkritik – Sprachrohr des Bürgertums?

und brachte damit neue künstlerische Einflüsse in die Berliner Ausstellungen und Künstlerschaft. In der Presse wurde in diesem Zusammenhang später auch der Niedergang Münchens als Kunststadt beklagt.¹⁷³ „So wird zwar der Grundstock des deutschen Impressionismus aufgrund einer hervorragenden Infrastruktur in München gelegt, entfalten kann er sich aber erst in Berlin aufgrund privater Initiativen“, fasst Birgit Jooss das Verhältnis des Berliner Ausstellungsbetriebes und der Kunststadt München für diese Entwicklung zusammen.¹⁷⁴

Auch Hübner nutzte in Berlin nun die Möglichkeiten abseits des offiziellen Salons. Anfang 1899 stellte er gemeinsam mit seinem Bruder Heinrich, sowie Lesser Ury und Richard Engelmann in der Galerie Keller und Reiner Werke aus Warnemünde aus. Mit einem gewissen Erfolg, wie es scheint, denn von den Rezensenten wird er in diesem Rahmen differenzierter wahrgenommen.¹⁷⁵ Die Vorteile des privat organisierten Ausstellungsbetriebes geben ihm zudem die Möglichkeit, zeitgleich zu der Ausstellung bei Keller und Reiner als Gast der Gruppe Freie Kunst im Berliner Künstlerhaus auszustellen. In der Besprechung von Julius Norden heißt es zu seinen Arbeiten, vermutlich Bezugnehmend auf die 1898 in der Großen Berliner Kunstaussstellung gezeigten Werke, „[s]einer noch etwas unruhig bunten 'Meeresstille' ziehe ich die Bilder vom vergangenen Sommer vor. An Ausdruckswerth kommt diesen das andere Motiv mit seinen alten Häusern und rothen Dächern wohl näher...[sic].“¹⁷⁶

Ebenfalls Anfang 1899 wird von allen Kunstzeitschriften auch über die Berliner Secession und ihre Auseinandersetzung mit dem Verein Berliner Künstler im Ringen um eine eigene Ausstellungsjury berichtet.¹⁷⁷ Eine Gruppe moderner Künstler bemühte sich bereits seit Mai 1898, bessere Ausstellungsbedingungen innerhalb der Großen Berliner Kunstaussstellung zu erwirken, etwa mittels eigener Räume und Jury.¹⁷⁸ Um der Forderung Nachdruck

¹⁷³ Jooss 2009, S. 57. Dem zweiteiligen Artikel von Hans Rosenhagen in *Der Tag* folgen zahlreiche Debatten, die bis in den bayrischen Landtag führten. Rosenhagen, Hans: Münchens Niedergang als Kunststadt. I, in: *Der Tag*, 13.4.1901c; Rosenhagen, Hans: Münchens Niedergang als Kunststadt. II, in: *Der Tag*, 14.4.1901d. Siehe auch Schrick, Kirsten Gabriele: *München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945*, Wien 1994, S. 75–77.

¹⁷⁴ Jooss 2009, S. 58.

¹⁷⁵ „Ulrich, der Landschaftsmaler ist flotter und lebendiger [als Heinrich]; aber seine Malweise ist noch sehr ungleichmässig und unruhig, was besonders bei der Behandlung grosser Flächen störend zu Tage tritt.“ N.N.: Sammlungen und Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 10.1899b, Heft 12, S. 184–187. „Objektiver [als Lesser Urys Kunst] ist die Kunst der beiden Hellmaler Heinrich und Ulrich Hübner, [...] Ulrich ist ein Landschaftler, dem es trefflich gelungen ist, leicht bewegtes Wasser mit feinem Farbenspiel bunter Reflexe wiederzugeben.“ N.N.: Berliner Kunstaussstellungen, in: *Deutsche Kunst. Illustrierte Zeitschrift für das gesamte deutsche Kunstschaffen*, III.1898/99, 3, 15.1.1899, S. 122–124, hier S. 124.

¹⁷⁶ Z.B. Norden, Julius: Berliner Kunstschau, in: *Die Kunst-Halle*, 4.1899, Heft 8, S. 121–122, hier S. 121.

¹⁷⁷ N.N. 1899b, S. 186.

¹⁷⁸ Grundlegend: Paret 1981 und Teeuwisse 1986. Die Umstände der Secessionsgründung wurden darin bereits umfangreich beschrieben. Zuletzt wurde eine wesentliche Korrektur in Bezug auf das Gründungsdatum vorgenommen: Lacher, Reimar F.: Die Gründung der „Berliner Secession“. oder: Eine Legende der Kunstgeschichte, in: *Museumsjournal. Berichte*

zu verleihen, hatte Leistikow bis November 1898 unter der Bezeichnung „Berliner Secession“ eine Unterstützerliste zusammengestellt, deren Unterzeichner „sich gegenseitig verpflichtet [hatten], bei Nichtbewilligung der Bitte die [Große Berliner Kunstausstellung – d. Verf.] Ausstellung nicht zu beschicken“.¹⁷⁹ Ulrich Hübner ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht Mitglied der Gruppe. Dass die Verhandlungen unter der Leitung Leistikows und Liebermanns mit dem Verein Berliner Künstler und der Akademie der Künste jedoch scheiterten, führte zur eigentlichen Institutionalisierung der Berliner Secession im Januar 1899 und zur angedrohten Abwesenheit der unterzeichnenden Künstler in der Großen Berliner Kunstausstellung 1899, zu denen nun auch Hübner gehörte.¹⁸⁰

Der endgültige Bruch zwischen der Berliner Secession und dem Verein Berliner Künstler wurde schließlich von Werner herbeigeführt, der die Secessionisten aus dem Verein und der Akademie entfernen wollte; weniger aufgrund der vertretenen Kunstauffassungen, sondern vielmehr wegen des Schadens, den die „Abtrünnigen“ aus Sicht des Vereins Berliner Künstler, ihrer Institution und damit der Einheit der Künstlerschaft beigefügt hatten.¹⁸¹ Der größte Teil der Secessionsangehörigen blieb jedoch Mitglied im Verein Berliner Künstler, verzichtete aber auf die Teilnahme an der Jahresausstellung. Die tatsächliche Konfrontation zwischen Secession und offizieller Kunstförderung beginnt demnach erst mit der Gründung der Secession und ist nicht durch diese beendet.

Obwohl seine Werke 1898 bei der großen Berliner Kunstausstellung akzeptiert worden waren, setzte Hübner auf die öffentlichen wie wirtschaftlichen Erfolg versprechende Mitglied-

aus Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam, 14.2000, Heft 1, S. 16–19. – Meister 2005, 274–277. Bei Lacher und Meister wird das Gründungsdatum anstatt im Mai 1898 auf Januar 1899 festgelegt, da die im Mai 1898 zusammengetretene Gruppe weder den Verein Berliner Künstler noch die Große Berliner Kunstausstellung verlassen, sondern lediglich bessere Ausstellungsbedingungen innerhalb der Institutionen erwirken wollte. „Bis zu dem Zeitpunkt, da die Künstler der Berliner Moderne die Hoffnung hatten, sich mit dem Salon zu einigen und eine eigene Jury sowie eigene Räume zu erhalten, also bis um den Jahreswechsel 1898/99, war die Gründung einer Sezession keineswegs ausgemachte Sache. Die grundlegende Ambition war künstlerische Autonomie in Hinblick auf das Ausstellungswesen und somit auf die eigene Produktion [...]“ Meister 2005, S. 277–278.

¹⁷⁹ Berichte der Ausstellungskommission und des Präsidenten der Königlichen Akademie der Künste an Kultusminister Robert Bosse, 11. November und 8. Dezember 1898, GStAPrK Kultusministerium, Bericht 76 Ve, Sekt 1, Abt. IV, Teil IV, Nr. 9, III, S. 208, zitiert nach Paret 1981, S. 79. Die Unterstützerliste ist abgedruckt in Bröhan, Margrit: *Walter Leistikow (1865–1908). Maler der Berliner Landschaft*, Berlin 1988, S. 122.

¹⁸⁰ Das Scheitern der Verhandlungen bzw. der beidseitigen Bemühungen, den „Bruch zu kitten“, wird bei Paret beschrieben: Liebermann war in die Ausstellungskommission des Salons von 1899 gewählt worden und handelte dort einen Kompromiss für die Secession aus, der ihr ähnliche Privilegien verschafft hätte, wie der Düsseldorfer Kunstgenossenschaft, wenn sie in Berlin ausstellte. Dieser Kompromiss scheiterte allerdings an Anton von Werners Ablehnung. Nicht richtig ist in vielen Schilderungen, dass die Secessionisten den Verein verließen. Sie stellten lediglich auf der Jahresausstellung nicht mehr aus. Paret 1981, S. 77–81. Vgl. dazu auch Meister 2005, S. 276. In der abgedruckten Mitgliederliste in der Zeitschrift „Das Atelier“ vom 15. Januar 1899 wird Hübner erstmals als Mitglied aufgeführt. N.N.: Mitglieder-Liste der Berliner Secession. Beiblatt „Das Atelier“, in: *Deutsche Kunst. Illustrierte Zeitschrift für das gesamte deutsche Kunstschaffen*, III. 1898/99, Heft 7, S. 137.

¹⁸¹ Meister 2005, S. 276. – Paret 1981, S. 77–81. – Doede 1977, S. 18–20.

schaft in der Berliner Secession und stellte das bisher nicht näher identifizierte Bild *Abendsonne* aus.¹⁸² In den Rezensionen der ersten Ausstellung fanden zwar keine Besprechungen von Hübners Werk statt und auch über einen möglichen Verkauf fehlen Belege. Doch die generelle Schilderung des Erfolges der Secessionsausstellung gibt Hübner und seinen Mitstreitern Recht und zeigt, dass nach den Jahren des „Kunstfrühlings“ und des öffentlichen Diskurses um Funktion und Form der Kunst letztlich durch die Gründung der Secession und deren Ausstellung ein ästhetischer Konsens der bürgerlichen Eliten institutionalisiert wurde.¹⁸³

Mit der Eröffnung der ersten Secessionsausstellung in Berlin wurde die Erwartungshaltung der Kritiker eingelöst, „[d]ie bildenden Kunst hatte die Führung übernommen. Berlin war die erste Kunststadt im Kaiserreich“.¹⁸⁴ Natürlich führte dies auch zu Enttäuschungen und deshalb auch zu negativen Stimmen in der Kritik. Die Secession konnte die überbordenden Erwartungen nicht erfüllen, sie war lediglich ein Interessenverband, der die Erwartungen des interessierten Berliner Publikums nur in Teilen erfüllte.¹⁸⁵ Deutlich wird dies auch dadurch, dass die erste Ausstellung der Berliner Secession zum Teil Werke zeigte, die bereits mehrere Jahre alt waren. Es war das Anliegen der Secession, auf diese Weise Bezug zu der älteren Generation von Malern wie Arnold Böcklin und Wilhelm Leibl herzustellen und dem Publikum erkennbar zu machen, dass die Mitglieder der Secession sich nicht völlig von der Kunst ihrer Vorgänger lossagten, sondern mit diesen Gemeinsamkeiten hatten. So bringt auch Max Liebermanns im Katalog abgedruckte Eröffnungsrede zum Ausdruck, dass die Secession nicht um der Provokation Willen tätig geworden ist, sondern durchaus mit kunstpolitischem und pädagogischen Anspruch, wie auch Leistikow ihn formulierte.¹⁸⁶

„Wir wollen das große Publikum. Wir wollen nicht nur gekauft werden, wir wollen auch verstanden werden von den breiteren Massen, wir wollen diesen Vielen Gelegenheit geben, Gutes zu sehen, Kunst lieben und verstehen zu lernen. So fassen wir eine kulturelle Aufgabe an.“¹⁸⁷

¹⁸² Wie wenige erfolgversprechend die Teilnahme an einer der großen Ausstellungen war, hat Robin Lenman exemplarisch für München vor Augen geführt: „Zwischen 1890 und 1894 und zwischen 1900 und 1908 blieben im Durchschnitt 84 % der im Glaspalast ausgestellten Werke unverkauft – und dies waren schon sehr viel weniger, als eingereicht wurden. Von den 77081 Objekten, die der Kunstverein in der Dekade 1898-1908 angenommen hatte, fanden nur 7% Käufer.“ Lenman, Robin: *Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871-1918*, Frankfurt am Main/ New York 1994, S. 134. – Berliner Secession: *Katalog der Deutschen Kunstausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1899.

¹⁸³ Teeuwisse 1986, S. 248 – Paret 1981, S. 98-101. Zum ästhetischen Konsens der bürgerlichen Eliten siehe im Folgenden, S. 72.

¹⁸⁴ Ursprung 1997, S. 24.

¹⁸⁵ Ursprung 1997, S. 24.

¹⁸⁶ Paret 1981, S. 102-103.

¹⁸⁷ Leistikow, Walter: Zur Frage der Berliner Secessionsbewegung, in: *Berliner Tageblatt*, 19.1.1899.

Die Erfüllung dieser selbst gestellten Aufgabe drückte sich in dem wirtschaftlichen Erfolg der Secession und in der positiven Presse aus. Die (bildungs-)bürgerliche Elite war trotz ihres Traditionsbewusstseins im Gegensatz zu den staatlichen Institutionen und ihrer Vertreter und Anhänger „zu einer dynamischen Kraft [geworden,] die auf künstlerischem und literarischem Gebiet schließlich doch neuen Entwicklungen den Weg“ bahnte.¹⁸⁸ Der Drang der Künstler nach Autonomie von politischen und gesellschaftlichen Zwängen führte so zu einem „kulturellen Subsystem“, das „von einer vergleichsweise schmalen, aber einflussreichen Schicht von Künstlern, Kunstinteressierten und Mäzenen“ getragen wurde.¹⁸⁹

„Die Gründung der Berliner Secession war Abschluß und Neubeginn zugleich. Die Privatisierung des Ausstellungswesens erreichte mit dem Bau eines eigenen Ausstellungsgebäudes eine neue Stufe.“¹⁹⁰

Die im Verhältnis zu Wien oder München verspätete Gründung einer Secession ist wohl auch Teil des Berliner Erfolgsrezeptes, die in einer Konsolidierungsphase der Moderne erfolgt.

„Vielleicht war der Erfolg der Vereinigung gerade aufgrund dieser Verspätung derart durchschlagend; die Gründergeneration besaß bereits ein gediegenes Können, weitreichende gesellschaftliche Beziehungen und ein Publikum. In kurzer Zeit hatte sie ihre Mission erfüllt: die Anerkennung der Moderne.“¹⁹¹

Die Konsolidierung der Moderne fand auch auf anderen Wegen statt. Immer mehr Künstler suchten sich abseits von Auftragsarbeiten ihr Auskommen als Lehrer, um mit ihrem Einkommen der eigenen Kunst nachgehen zu können, ohne an künstlerische Vorgaben gebunden zu sein.¹⁹² Diese Suche nach Freiheit war für sie einerseits ein finanzieller Aspekt. Eine Anstellung an den staatlichen Kunstschulen hätte jedoch eine Unfreiheit in künstlerischem Sinne bedeutet, da dort in der Regel strenge Vorgaben und Ansprüche an die Kunstauffassung und -ausführung gestellt wurden und für Künstler, deren (politische) Liberalität bekannt war, die Anstellung als Staatsdiener insbesondere im konservativen Preußen unwahrscheinlich war. Eine Alternative boten dabei private Kunstakademien.¹⁹³ Auch in

¹⁸⁸ Mommsen 2002, S. 77.

¹⁸⁹ Mommsen 2002, S. 77.

¹⁹⁰ Meister 2005, S. 278.

¹⁹¹ Lacher 2006, S. 30.

¹⁹² Überliefert ist ein schreiben von Karl Stauffer-Bern, in dem er sich über den finanziellen Vorteil und die daraus entstehenden künstlerische Freiheit äußert, die er von der Gründung einer „Damenakademie“ erwartet. Stauffer-Bern führte demnach zuerst eine eigene Malschule, bis er an der Malschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen engagiert wird. Fuhrmann, Dietmar und Jestaedt, Klaus: „...alles Das zu erlernen, was für eine erfolgreiche Ausübung ihres Berufes von ihnen gefordert wird...“. Die Zeichen- und Malschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen, in: Dietmar Fuhrmann (Hg.): *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt*. Ausst.-Kat. Berlin 1992, S. 353–366, hier S. 361.

¹⁹³ Die Bedeutung der privaten Malschulen wird zahlreich hervorgehoben. Eine historische Bestandsaufnahme oder auch

Deutschland gab es eine Vielzahl von privaten Malschulen, allein in Preußen existierten 1905 27 solcher Schulen.¹⁹⁴ Sie boten nicht nur fortgeschrittenen Künstlern wie Ulrich Hübner die Möglichkeit sich weiterzubilden, sondern ermöglichten es auch Frauen, sich künstlerisch ausbilden zu lassen, denen der Weg an die Akademien erst 1919 eröffnet wurde.¹⁹⁵ Neben den von einzelnen Künstlern betriebenen Schulen gab es auch reine Damenakademien. Dies war auch in Berlin der Fall, wo der Verein Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen seit 1868 eine Mal- und Zeichenschule betrieb. Ganz in der Nähe des Gebäudes Potsdamer Straße 38 (heute Potsdamer Straße 98, 2. Hof), in dem die Mal- und Zeichenschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen ihren Sitz hatte, lebte Ulrich Hübner seit er zurück nach Berlin gekommen war, in der Steglitzer Straße 22, der heutigen Pohlstraße. Hübner wurde in dem Jahr der Secessionsgründung, 1899, laut seiner handschriftlichen Biografie in der Mal- und Zeichenschule Lehrer in der Landschaftsklasse.¹⁹⁶ Neben der großen Bedeutung, die die Malschule für die künstlerische Bildung von Frauen hatte, zeichnete sie sich auch dadurch aus, dass sie schon früh Secessionsmitglieder als Lehrkräfte gewann und damit dem Streben der Schülerinnen – immerhin auch zahlenden Kundinnen – nachkam.¹⁹⁷ Die dem Staat gegenüber als oppositionell empfundenen Künstler waren also in einem bürgerlichen, privat organisierten und finanzierten Rahmen bereits als Lehrkräfte willkommen.

Wie für viele der anderen Lehrer, war wohl auch bei Hübner die Betätigung als Lehrer weniger Berufung als letztlich Mittel zum Zweck. Es ist durchaus möglich, dass Hübner an der Akademie von Conrad Fehr auf diese Möglichkeit aufmerksam gemacht wurde, denn dieser hatte ebenfalls an der Malschule des Vereins unterrichtet, bevor er seine private Malschule

exemplarische Untersuchung liegt jedoch bisher nicht vor. Zu der Entstehung der Privatakademie in Paris siehe Mai 2010, S. 162-165 und S. 381-383. Frühe Formen in Deutschland bei Pevsner, Nikolaus: *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986, S. 171. Ebd. S. 213-219, auch zu der Wirkung der „Akademie-Ateliers“ auf die Reformbewegungen an den deutschen Akademien und ihre Auswirkungen auf die deutschen Akademien.

¹⁹⁴ Die Angabe erfolgt in Bezug auf die Ausbildung von Künstlerinnen. Der Frage, ob es nicht noch mehr gab, die Männer und Frauen parallel unterrichteten, kann an dieser Stelle nicht nachgegangen werden. „Im Jahr 1905 gab es in Preußen 27 Ateliers mit insgesamt 175 Schülerinnen[...]“. Krenzlin, Ulrike: „auf dem ersten Gebiet der Kunst ernst arbeiten“. Zur Frauenausbildung im künstlerischen Beruf, in: Dietmar Fuhrmann (Hg.): *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt*. Ausst.-Kat. Berlin 1992, S. 73-87, hier S. 76.

¹⁹⁵ Siehe dazu grundlegend mit weiterer Literatur: Fuhrmann, Dietmar (Hg.): *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt*. Ausst.-Kat. Berlin 1992. – Dollen, Ingrid von der: *Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der „verschollenen Generation“. Geburtsjahrgänge 1890 - 1910*, München 2000.

¹⁹⁶ *Personalnachrichten für das Archiv der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Maler Professor Ulrich Hübner*. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK Pers BK 242. Archivalien aus seiner Zeit als Lehrer an dieser Schule konnten nicht nachgewiesen werden.

¹⁹⁷ Zur Bedeutung der „Damenakademien“ im Allgemeinen siehe zuletzt Dollen 2000, 32-34 und passim. Zur Berliner Malerinnenschule: „Wesentlich flexibler als beispielsweise die Akademie der Künste konnte der Verein auf die Umwälzungen der Kunstszenarie Berlins in den neunziger Jahren reagieren. Die Schule erlebte einen entscheidenden Schub in Richtung Berliner Avantgarde. Viele Künstler der Secession und ihrer Vorläufer, wie etwa der Novembergruppe und der Gruppe der XI, kamen als Lehrer an die Vereinsschule. Ludwig Dettmann gehörte ebenso zu den Lehrkräften wie Hans Baluschek, Philipp Franck, Jacob Alberts, Martin Brandenburg, Ulrich Hübner und Max Uth.“ Fuhrmann u. Jestaedt 1992, S. 361-362.

eröffnete. Auch Künstlerkollegen wie Philipp Franck waren dort tätig.¹⁹⁸ Archivalisch ist über Hübners Zeit an der Malerinnenschule leider lediglich eine Quelle überliefert, der Lehrplan von 1900/01:

„Landschaftliches Zeichnen und Malen. Im Sommer nach der Natur. Herr U. Hübner, Maler. Mittwoch und Donnerstag von 10-2 Uhr. Vierteljährl. Honorar 36 Mark.“¹⁹⁹

Bemerkenswert ist an dieser kleinen Notiz, dass Hübner sich als Lehrer ganz in der Tradition seiner eigenen Lehrer befand und seine Schülerinnen im Sommer in die Freilichtmalerei einführte.

Nicht durch seine Lehrtätigkeit, sondern durch eine Ausstellung machte Hübner spätestens Ende des Jahres wieder auf sich aufmerksam. Aus der Kunstchronik ist zu erfahren, dass Ulrich Hübner gleich zu Ende des Jahres 1899 in Düsseldorf noch an einer Ausstellung von Künstlerradierungen in der Hofkunsthandslung Biesmeyer und Kraus teilnahm, die im Kunstgewerbemuseum veranstaltet wurde.²⁰⁰ Das dort genannte Blatt *Novemberstimmung* lässt sich bisher nicht identifizieren, während *Am Altrhein* sich heute in der Staatlichen Graphischen Sammlung München befindet. (Abb. 15) Im Januar 1900 nahm Hübner erneut an einer Ausstellung im Kunstsalon Keller und Reiner teil.²⁰¹

Hübner konnte die Rezensenten durch heimatliche, stimmungsvolle Motive auf sich aufmerksam machen und erschien in ihren Augen als ein vielversprechendes Talent.²⁰² Diese Aufmerksamkeit wird ihm auch in Zusammenhang mit der zweiten Secessionsausstellung zu Teil, in der er eine Berliner Straßenansicht unter dem Titel *Blick auf die Lennéestraße* (Abb. 16) zeigte. Hans Rosenhagen bezeichnet Hübner anlässlich dieses Werkes als Nachfolger des Malers Franz Skarbinas: „Skarbina, der mit guten, meist dem Grosstadtleben entnommenen Bildern vertreten ist, hat für gewisse Sachen sehr talentvolle Nachfolger in Ulrich Hübner und Max Uth.“²⁰³ Neben diesem Lob, ist es eine besondere Auszeichnung, dass in demselben Heft auch eine Abbildung der Lennéestraße gedruckt wurde.²⁰⁴

¹⁹⁸ Fuhrmann u. Jestaedt 1992, S. 362.

¹⁹⁹ *Lehrplan* 1900. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, VdBK Alt-Signatur: VG-ZM 2.2, Verein der Berliner Künstlerinnen, Archiv.

²⁰⁰ N.N.: Sammlungen und Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 11.1900b, Heft 11, S. 167–173.

²⁰¹ N.N.: Sammlungen und Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 11.1900c, Heft 13, S. 202–205.

²⁰² Dies wird im weiteren Verlauf noch eine Rolle spielen, wenn es um die Beurteilung durch die Kunstkritik geht. Siehe das Kapitel 2.3 Deutsche Kunstkritik – Sprachrohr des Bürgertums? S. 79. Sowie zu der Forderung, sich heimatlichen Motiven zuzuwenden Rogers 1998, S. 246–247.

²⁰³ Rosenhagen, Hans: Die zweite Ausstellung der Berliner Secession, in: *Kunst für Alle*, 15.1900, S. 459–467. Max Uth (1863-1914)

²⁰⁴ Rosenhagen 1900 mit Abb. S. 479.



Abb. 15: Ulrich Hübner: *Altrhein*, 1898, Radierung, Staatliche Graphische Sammlung München

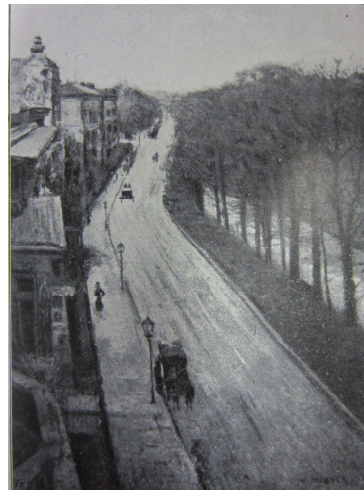


Abb. 16: Ulrich Hübner: *Blick auf die Lennéstraße*, 1900, bez. u.r., Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 12



Abb. 17: *Lennéstraße 1879*, Berlin, Photographische Gesellschaft, aus: Janos Frecot/Helmut Geisert: *Berlin in frühen Photographien 1857–1913*, München 1984, S. 162



Abb. 18: Adolph Menzel: *Berliner Hinterhäuser im Schnee*, 1847, Museum Oskar Reinhart, Winterthur

Das Gemälde zeigt die Lennéstraße am Berliner Tiergarten. Der Blick geht von einem erhöhten Standpunkt aus nach Westen. Dem Blick folgend liegt linker Hand die Häuserreihe der Lennéstraße, während sich der Tiergarten rechts nach Norden und Westen erstreckt. Im Tiergarten ist hinter der ersten Baumreihe der Promenadenweg erkennbar. Zunächst verlaufen die Straße und der Promenadenweg parallel zueinander. Durch eine leichte Rechtskurve der Lennéstraße, entsteht der Eindruck, als würde die Promenade auf die Lennéstraße münden. Dies ist nicht der Fall, jedoch verstärkt dieser Effekt den Sog des Gemäldes und der Blick folgt der Straße nach Westen. Wie auch auf einer Fotografie von 1879 (Abb. 17), sind nur vereinzelte Droschken auf der Lennéstraße unterwegs, von großstädtischem Treiben ist nichts zu erkennen.

Die Ansicht der Lennéestraße ist das erste Gemälde Hübners, das sich eine Stadt als Sujet wählt. Hübner greift damit ein eher junges Genre auf. Stand seit dem 16. Jahrhundert eindeutig die Architektur der Stadt im Mittelpunkt, [s]ignifikante Motive transportieren dabei historische, politische oder kulturelle Bedeutungsgehalte und boten Möglichkeiten zu Identifikation mit dem eigenen städtischen Lebensumfeld²⁰⁵, wurde durch die Industrialisierung und Verstädterung der Lebensorte im 19. Jahrhundert der Blick auf die Stadt sehr viel persönlicher. „Anfangs aus der Intimität des Ateliers, aus dem vorgegebenen Ausschnitt des Fensters konnte die Stadt als Landschaft, das heißt ästhetisch gesehen und künstlerisch gestaltet werden.“²⁰⁶ Eine Variante ist dabei das Stadtleben als Genre darzustellen, oder eine „paysage intime“, wie Padberg Stadtansichten Adolph von Menzels charakterisiert.²⁰⁷ (Vgl. Abb. 18) „Damit emanzipierte sich die Stadtdarstellung von den bislang verbindlich gewesenen Ansprüchen an die Genauigkeit der Darstellung und es fand eine Fragmentierung, ein Verzicht auf die Wiedergabe des „Ganzen“ statt.“²⁰⁸ An diesem Punkt ist auch Hübners Blick auf die Lennéestraße einzuordnen. Einerseits ist es ein intimer Blick aus dem Fenster, wie etwa bei Menzel. Andererseits lassen sich Überschneidungen mit Pariser Ansichten, wie von Camille Pissarro (Abb. 19), erkennen, etwa in Hinsicht auf die in Bewegung befindlichen Droschken und den erhöhten Betrachterstandpunkt sowie die Fahrspuren, die andere Fahrzeuge hinterlassen haben.

Voraussetzung für diese Sicht auf die Stadt ist, eine bürgerliche Eroberung des Stadtraumes, die im fortschreitenden 19. Jahrhundert die Stadt zum Kern und Ort des bürgerlichen Lebens gemacht hatte. Die Maler des französischen Impressionismus, die hier als Vergleichsbeispiel dienen, hatten dadurch ein weiteres Sujet für sich gewonnen und in ihre ganz eigene Bildwelt umgesetzt.²⁰⁹

„Die Bedeutung der impressionistischen Großstadtbilder liegt daher nicht nur in der Abbildung großstädtischer Wirklichkeit, sondern auch in der künstlerischen Umsetzung der Wahrnehmung dieser Wirklichkeit in eine ihr adäquate Bildwelt. Die impressionistischen Stadtbilder zeigen damit sowohl die großstädtische Wirklichkeit als auch die großstadtspezifische Wahrnehmung dieser Wirklichkeit.“²¹⁰

²⁰⁵ Padberg 1995, S. 231.

²⁰⁶ Padberg 1995, S. 231. Siehe auch Andresen 1987.

²⁰⁷ Andresen 1987, S. 2. – Padberg 1995, S. 51.

²⁰⁸ Padberg 1995, S. 231.

²⁰⁹ „It seems that only when the city has been systematically occupied by the bourgeoisie, and made quite ruthlessly to represent that class's rules, can it be taken by painters to be an appropriate and purely visual subject for their art.“ Clark 1985.

²¹⁰ Palmbach 2001, S. 257.

Die Einbindung dieser Wahrnehmungsebene, ist ein wesentliches Element der Stimmung in der Malerei.

„Weil das Bild ‚als Gesehenes‘ gezeigt wird, wird die im Gemälde angelegte Grundstimmung als Bestandteil des Wahrnehmungsvorganges selbst gezeigt und nicht als spätere Zutat im Sinne eines Urteils oder einer Übertragung, wie es die gestimmte romantische Landschaft noch sein konnte.“²¹¹

Auch für Hübner ist die Stimmung ein wesentlicher Bestandteil seiner Stadtansicht, wie bereits die Rezensenten feststellten.²¹² Besonders gut nachvollziehen lässt sich dies anhand einer Studie aus dem Jahre 1901. (Abb. 20) Die Darstellung der belebten Berliner Friedrichstraße weist bereits deutlich mehr Dynamik und dadurch eine größere Modernität auf, als die still da liegende Lennéstraße. Der erhöhte Betrachterstandpunkt, die in flüchtigem Pinselstrich festgehaltenen Passanten und die starke Luftperspektive bringen eine besondere Dynamik in der Studie hervor. Interessant ist, dass diese Dynamik in der Studie sehr viel stärker vorhanden ist, als in dem ausgeführten Gemälde.²¹³ (Abb. 21) Dort ist der Betrachterstandpunkt weiter herabgesetzt und der Bildausschnitt leicht verändert. Durch diese Eingriffe geht ein Teil der festgehaltenen Bewegung verloren, wie auch der lockere Pinselstrich.²¹⁴ Natürlich liegen auch hier Vergleich zu französischen Vorbildern nahe. Zieht man neben Pissarros *Boulevard des Italiens* (Abb. 20) aber auch Menzels Gemälde *Parian-sicht von 1869* (Abb. 22) heran, wird deutlich, wie vielschichtig die möglichen Einflüsse auf Hübner zu diesem Motiv sind. Die Kenntnis der Gemälde *Boulevard des Italiens* oder auch *Avenue de l'opera*, einem weiteren Werk Pissarros, lässt sich zwar nicht nachweisen, doch ist die zeitliche Übereinstimmung der Ausstellungen dieser Gemälde Pissarros im Salon Cassirer sowie der Entstehung von Hübners Studie *Friedrichstraße* bemerkenswert.²¹⁵ Durch die Beschäftigung mit einem vergleichbaren Motiv hat Hübner vermutlich die eigene

²¹¹ Thomas, Kerstin: Stimmung in der Malerei. Zu einigen Bildern Georges Seurats, in: Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus (Hg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin 2004, S. 448–466, hier S. 455–456. Thomas formuliert dies für Werke Georges Seurats. In der Allgemeinheit der Aussage lässt sich diese Erkenntnis jedoch auch auf

²¹² Etwa hier N.N. 1900c – Pietsch, Ludwig: Francisco José Goya y Lucientes, in: *Vossische Zeitung*, 27.11.1903, S. 1.

²¹³ „Die Großstadtstraße erschließt sich hier nicht nur als ästhetisch erlebter Raum, sondern wird mit metaphorischengehalten wie Spannung, Aggression, Konfrontation belegt. Von entscheidender Relevanz ist jedoch die Feststellung, daß sich dieser Zugriff auf Großstadt in den Ausdrucksmitteln der Skizze äußert und offenbar für das Gemälde noch nicht verfügbar war.“ Padberg 1995, S. 88.

²¹⁴ Bothe 1987, S. 229.

²¹⁵ *La Place du Théâtre-Français et l'avenue de l'Opéra, effet de pluie* (JPW 1204) wurde vom 30. September bis zum 30. Oktober im Salon Cassirer ausgestellt, von den Gemälden des *Boulevard des Italiens* wurden sogar zwei Versionen ausgestellt, *Les Boulevard des Italiens, après-midi. Effet soleil* (JPW 1173) vom 20. Januar bis zum 19. Februar 1901 sowie *Les Boulevard des Italiens, matin* (JPW 1174) vom 17. Mai bis zum 30. September 1901. Zu den genannten Werken siehe Pissarro, Joachim und Snollaerts, Claire Durand-Ruel: *Pissarro: Catalogue critique des peintures*. 3. Bde, Milano 2005, Band 3, S. 737-738 und S. 753. Zu den Ausstellungen bei Cassirer siehe Echte, Bernhard und Feilchenfeldt, Walter (Hg.): „Das Beste aus aller Welt zeigen“. *Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1898-1901*, Wädenswil 2011a, 1, Teil 1, passim.



Abb. 19: Camille Pissarro: *Boulevard des Italiens*, 1897, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, Privatbesitz



Abb. 20: Ulrich Hübner: „*Dezemberstimmung. Leipziger- und Friedrichstrassen-Ecke*“, Studie, 1901, 35,5 x 50 cm, Öl auf Pappe, Verbleib unbekannt. WVZ-Nr. 16



Abb. 21: Ulrich Hübner: „*Dezemberstimmung. Leipziger- und Friedrichstrassen-Ecke*“, 1901, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 17



Abb. 22: Adolph Menzel: *Pariser Wochentag*, 1869, Kunstmuseum Düsseldorf

Seherfahrung verarbeitet und sich dadurch mit den malerisch-technischen Aspekten dieser Werke auseinandergesetzt.

Die Einbringung der Wahrnehmungsebene in seine Berliner Ansichten verbindet Hübner mit zwei weiteren Zeitgenossen. Bei Lesser Urys nächtlicher Darstellung des Boulevard Unter den Linden (Abb. 23) wird aufgrund der verregneten Fahrbahn und der besonderen Beleuchtungssituation durch die Straßenlaternen deutlich, dass die optischen Reize im Fokus des Künstlers stehen. Zudem ist auch hier keine wirklich erhöhte und damit objektivierende Perspektive gewählt, sondern ein Blick etwa aus einer Droschke. Dadurch entsteht eine leichte Distanzierung des Beobachters als vorbei eilenden Droschkenpassagiers. Bei Gotthard Kuehls bemerkenswerter Ansicht der Dresdner Schloßstraße (Abb. 24) ist der Betrachterstandpunkt ganz deutlich erhöht und es gibt eine große Nähe zu französischen Ansichten wie auch Hübners *Dezemberstimmung*, doch in der Betrachtung des Gesamtwer



Abb. 23: Lesser Ury: *Berliner Straßenszene (Unter den Linden)*, 1889, Öl auf Leinwand, 107 x 68 cm, Berlinische Galerie Berlin



Abb. 24: Gotthard Kuehl: *Blick vom Altmarkt zur Schloßstraße*, um 1900, Öl auf Pappe, 73 x 52 cm, Staatliche Kunstslg., Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden



Abb. 25: Franz Skarbina: *Café Bauer – Unter den Linden/Ecke Friedrichstrasse*, um 1893, Pastell auf Pappe, 37 x 52 cm, Privatbesitz



Abb. 26: Franz Skarbina: *Unter den Linden/Ecke Friedrichstrasse*, o.J., Pastell auf Papier, 42,5 x 45 cm, Privatbesitz

kes sind bei beiden Künstlern die „[e]xperimentellere Formen der Darstellung“ Einzelleistungen oder dem Medium der Skizze vorbehalten.²¹⁶ Inwiefern Hübner die jeweiligen Ansichten Kuehls und Urys bekannt waren, lässt sich nicht nachweisen. In Berlin waren zumindest die Gemälde Urys wie auch Kuehls mehrmals zu sehen und haben zum Teil heftigen Widerspruch ausgelöst.²¹⁷ Positiver beurteilt wurden meistens die Stadtansichten Franz Skarbinas, in dessen Nachfolge Ulrich Hübner laut der oben genannten Beurteilung von Hans Rosenhagen bereits mit Ansicht der Lenéestraße steht.²¹⁸ Vergleicht man seine Versionen der Friedrichstraße mit Skarbinas Pastellen der Friedrichstraße *Café Bauer – Unter den Linden/Ecke Friedrichstraße* und *Unter den Linden/Ecke Friedrichstraße* (Abb. 25

²¹⁶ Padberg 1995, S. 86–87. Zu Kuehl siehe: Neidhardt, Uta: Gotthard Kuehl in Dresden 1895–1915, in: Gerhard Gerkens und Horst Zimmermann (Hg.): *Gotthard Kuehl. 1850–1915*. Ausst.-Kat. Dresden/Lübeck 1993, Leipzig 1993, S. 56–77, hier S. 65–66.

²¹⁷ Rosenberg, Adolf: Aus Berliner Kunstausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 4.1893, S. 377–378.

²¹⁸ Zur positiven Beurteilung siehe Padberg 1995, S. 83–84.

und 26) wird deutlich, dass Skarbina zwar in der nächtlichen Ansicht locker, pulsierend und stimmungsvoll das Straßenleben zu Papier bringt. In der Darstellung bei Tag ist von diesen Reizen der Stadt kaum mehr etwas wahrzunehmen. Die Architektur steht völlig im Vordergrund und lässt das geschäftliche Treiben kaum zur Wirkung kommen. Von den zahlreichen Berliner Gemälden Skarbinas erreicht keines eine vergleichbare Wirkung, nicht zuletzt, weil in diesen der Betrachterstandpunkt immer sehr viel niedriger liegt.²¹⁹

Dies ist ein wesentlicher Aspekt im Vergleich zu den französischen Vorbildern, wie Martina Padberg herausgearbeitet hat. Den deutschen Künstlern fehlt, bis auf wenige Ausnahmen, die Distanz der französischen Straßenbilder, sie bleiben im situativen verhaftet und greifen weniger die Erscheinung als die Stimmung auf. „Die Großstadtstraße wurde nicht als impressionistische Landschaft gesehen, sondern blieb, bei aller Typisierung und Objektivierung im Sinne des literarischen Naturalismus, Lebensraum des städtischen Individuums.“²²⁰ Dies dürfte der Grund sein, weshalb kaum weiteren Großstadtdarstellungen von Hübner bekannt sind.²²¹ Die Darstellungen der Friedrichstraße lassen nicht erkennen, dass Hübner diejenigen Aspekte der Großstadt zwischen Faszination und Bedrückung interessiert haben, die seine Zeitgenossen in Publikationen wie Georg Simmels Essay *Die Großstädte und das Geistesleben* und August Endell in *Die Schönheit der großen Stadt* festgehalten haben (1903 und 1908).²²² Hübners Interesse an der Großstadt ist rein malerisch und erscheint mit der Ansicht der Friedrichstraße bereits erschöpft, denn sein Hauptinteresse gilt der Stimmung, deren Darstellung nicht an das Großstadtsujet gebunden ist.²²³ Die Künstler, in deren Tradition Hübners Stadtlandschaften stehen, thematisieren keine gestimmten, beständigen Urteile sondern alltägliche Stimmungen und zeigten damit, „[in] der stetig wechselnden Erscheinung des Anschauungsobjektes [...] etwas Vergängliches“, und somit gar

²¹⁹ Vgl. Bröhan, Margit: *Franz Skarbina*, Berlin 1995, passim.

²²⁰ Padberg 1995, S. 80–82.

²²¹ Die einzigen Ausnahmen bilden zwei nicht identifizierte Gemälde, die im Frühjahr 1901 im Salon Cassirer ausgestellt waren: *Herkulesbrücke in Berlin am Abend* und *Thauwetter am Kurfürstendamm*, siehe Rosenhagen, Hans: Berliner Ausstellungen. Bruno & Paul Cassirer, in: *Kunst für Alle*, 16.1901a, S. 365–366, hier S. 365. – Echte und Feilchenfeldt 2011a, S. 454. Zur Weiterentwicklung seines Stadtmotivs jenseits der Großstadtdarstellung siehe Kapitel 4, S. 154. Außerdem fand er um 1926 nochmals zurück zur Großstadt als Motiv, vgl. WVZ-Nr. 266 und 298. Das Gemälde WVZ-Nr. 298 steht mit seiner Auffassung der Großstadt am Wasser als besondere Ausnahme im Werk Hübners.

²²² Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: ders. (Hg.): *Das Individuum und die Freiheit. Essays*, Berlin 1984, S. 192–204. – Endell, August: *Die Schönheit der großen Stadt*, Stuttgart 1908.

²²³ „In this specific painting by Hübner the tram, the electric lantern, the Litfaßsäule, and the row of lighted shop windows (perhaps the clearest elements on a very impressionistic surface) indicate, that the subject is the modernity of the modern big city Berlin. One cannot avoid the question about the accepted aptness and adequacy (not propriety!) of an impressionistic style for conveying the modernity of the city, when its purpose is to evoke some mood of season or time of day essentially independent of the Großstadt's substance and character.“ Czapliska, John: *Prolegomena to a Typology of Grossstadt Imagery: The Pictorial Imagery of Berlin 1870-1930*. unveröff. Diss. Hamburg 1984, S. 184. – Padberg 1995, S. 80–82.

nicht das, was gemeinhin als Stimmung bezeichnet wird, sondern eigentlich eine Impression oder auch Atmosphäre.²²⁴ Hübners Interesse an diesem Motiv scheint ebenso vergänglich wie die festgehaltene Atmosphäre. Die Darstellung der belebten Friedrichstraße bleibt eine Ausnahme in seinem Werk, das Großstadtsujet wählte er demnach hauptsächlich aus künstlerisch-malerischem Interesse. Dies ist ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zu den französischen Impressionisten und ihren Stadtansichten. Nils Büttner hat für Monets Stadtansichten festgehalten: „Monets Hauptinteresse galt der Veränderung und Bewegung in den Erscheinungen von Licht und Farben, denen er in steter Variation einzelner Motive nachzuspüren begann.“²²⁵ Dadurch entwickelte Monet die Stadtansicht zu einer (gleichberechtigt impressionistischen) Landschaft, da das zu Grunde liegende malerische Interesse für die Sujets übereinstimmte. Eben die dafür erforderliche Variation gibt es bei Hübners Großstadtansicht nicht. Seine Großstadtansicht ist der Definition bei Padberg zu Folge deshalb auch nicht impressionistisch, sondern Mittel zum Zweck der malerischen Entwicklung.

„Die Großstadtstraße wurde nicht als impressionistische Landschaft gesehen, sondern blieb, bei aller Typisierung und Objektivierung im Sinne des literarischen Naturalismus, Lebensraum des städtischen Individuums. [...] Die in den französischen Boulevardbildern intendierte strukturelle Auseinandersetzung mit Masse, Kollektivität oder Anonymität wurde von den deutschen Künstlern ebensowenig mitvollzogen wie der interpretatorisch durchkalkulierte Einsatz des Figurenpersonals in den Stadtbildern von Edouard Manet.“²²⁶

Hübner interessiert zwar die Atmosphäre als charakterisierendes Merkmal der Stadt, eine anhaltende Quelle künstlerischen Schaffens sind diese Motive für ihn jedoch nicht geworden, eine variantenreiche Ausführung gibt es nicht, er bleibt dem Narrativen verhaftet.²²⁷

²²⁴ Thomas 2004, S. 456. Zur Differenzierung von Stimmung und Atmosphäre: Stimmung ist eigentlich die unbestimmte Grundverfassung der Seele, nicht intentional gerichtet (im Gegensatz zu einem Gefühl, das intentional gerichtet ist). Im Deutschen wird missverständlicher Weise auch für natürliche Erscheinungen, der Begriff erwähnt, die ‚Naturstimmung‘ oder ‚Morgenstimmung‘, „während andere Sprachen hier den Begriff ‚Atmosphäre‘ oder auch ‚Eindruck‘ (‚Impression‘) verwenden, um damit mit den transitorischen Charakter der Naturerscheinung zu betonen.“ Wielopolski, Beate: Zur Stimmungslandschaft um 1900, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien*, 46.1994, 2-3, S. 8–12, hier S. 9. Um die Begriffe noch weiter ineinander zu verschränken sei erwähnt, dass etwa bei Düchting in Bezug auf Monet von „atmosphärischer Stimmung“ gesprochen wird. Düchting 1993, S. 106. Abzugrenzen ist des Wieners Stimmungsimpressionismus, für den dieser feststehende Begriff geprägt wurde und der nach einer "poetischen Verklärung der Natur" strebte. Frodl, Gerbert: Stimmungsimpressionismus - Ein europäisches Phänomen, in: Verena Trager (Hg.): *Stimmungsimpressionismus*. Ausst.-Kat. Wien 2004, S. 9–13. Eine Definition über die von Wielopolski erbrachte Erläuterung kann an dieser Stelle nicht erfolgen. Festgehalten sei jedoch, dass Stimmung in den Kritiken als allgemein gültig angesehen wird, während die Atmosphäre/Impression sehr viel vergänglichere Qualitäten beinhaltet. Diese sprachliche Unschärfe wird insbesondere in der Beurteilung durch die Kunstkritik noch eine Rolle spielen. Siehe das Kapitel Deutsche Kunstkritik – Sprachrohr des Bürgertums? S. 79.

²²⁵ Büttner 2006, S. 316.

²²⁶ Padberg 1995, S. 80–82.

²²⁷ Inwiefern dies auch für die Literatur zutrifft, hat Jenkins anhand des Beispiels Karl Schefflers herausgestellt. Er berücksichtigt in seiner Schilderung Berlins insbesondere die Stimmung und die Eindrücke, wie er in seiner Vorbemerkung über „Die Betrachtungsweise“ auch angibt. Gleichwohl enthalten diese Stimmungen eine Objektivität, wie Scheffler



Abb. 27: Ulrich Hübner: *Schloss Tegel*, (vor) 1901, Öl auf Leinwand, 60,5 x 75,5cm, Privatbesitz, WVZ-Nr. 13



Abb. 28: Edouard Manet: *Landhaus von Rueil*, 1882, Öl auf Leinwand, 92,3 x 71,5 cm, SMBPK, Nationalgalerie



Abb. 29: Ulrich Hübner: *Winterlandschaft mit Gebäuden und Gärten*, 1900-1901, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 14.

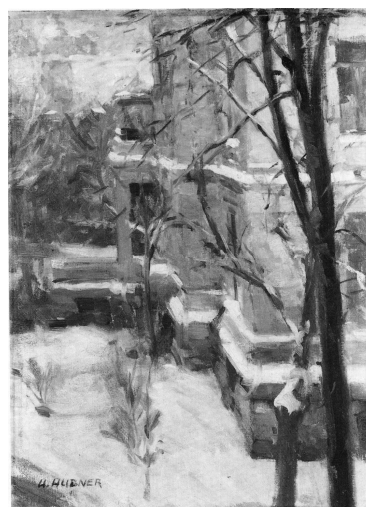


Abb. 30: Ulrich Hübner: *Winter*, 1900, Öl auf Leinwand, 61 x 44 cm, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 15

Abseits der Metropole Berlin findet Hübner passendere Motive, um sein landschaftlich geprägtes Interesse umzusetzen, wie schon die *Lennéstraße* zeigt. Die am Tiergarten verlaufende Straße gehörte zwar schon zu Berlin, doch ist die Wahl dieser Straße bemerkenswert. Das Villenviertel am Tiergarten, an dem die Lennéstraße liegt, galt im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert mehrheitlich als Wohnort linksliberal orientierter, wirtschaftlich enorm erfolgreicher Unternehmer und Bankiers, wie Christoph Biggeleben in seiner Untersuchung dargelegt hat.²²⁸ Die Lennéstraße selbst ist jedoch weniger durch repräsentative

beschreibt: „Jede Stadt ist ein Individuum. An jede einzelne denkt man zurück wie an eine Persönlichkeit; jede hat ihre besondere Stimmung, ihre Atmosphäre, eine nur ihr eigentümliche Physiognomie und einen Gesamtcharakter, der sich unvergeßlich einprägt. Es kommt beim Gefühl dieser Stimmungen nicht in Frage, ob man sich in einer Stadt wohl befinden hat oder übel, ob man gern darin lebt oder ungern; es handelt sich vielmehr um Eindrücke, in denen embryonisch die ganze Kausalität der Stadtgeschichte enthalten ist, um Impressionen, deren Objektivität über allen Sympathie und Antipathiegefühlen steht.“ Scheffler, Karl: *Berlin. Ein Stadtschicksal*, Berlin 1910a, S. 3. Vgl. dazu Jenkins, Jennifer: *Provincial Modernity. Local Culture and Liberal Politics in Fin-de-Siecle Hamburg*, New York 2003, S. 1–2.

²²⁸ Biggeleben, Christof: Reichtum und Wohnsegregation, parteipolitische Präferenzen und kulturelle Distinktionsmechanismen: Die Berliner Wirtschaftselite im Kaiserreich, in: Heinz Reif und Moritz Feichtinger (Hg.): *Berliner Villenleben. Die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am grünen Rand der Stadt um 1900*. Schriftenreihe des Landesarchivs Berlin, Berlin 2008, S. 15–48.

Villen als vielmehr durch eine „großartige Reihe eleganter Hausanlagen“ und damit durch eine Mischform aus Stadt, Vorstadt und repräsentativem Bau, also einer vorstädtischen Repräsentation geprägt.²²⁹ Diese vornehmlich großbürgerliche Lebenswelt erschließt Hübner sich nicht nur in dem Gemälde der Lennéstraße, sondern um 1900 auch durch die Darstellung von Villen und Landhäusern.²³⁰ Seine Gemälde des Schlosses Tegel und die Villen im Schnee belegen seine Beschäftigung mit diesem Thema. Ausgestellt wurden das *Schloss Tegel* (Abb. 27) und eine winterliche Villenansicht (Abb. 29 oder 30) jeweils im Salon Cassirer.²³¹

Das Humboldt-Schloss in Tegel betrachtet Hübner von der Gartenseite aus, auf der der ältere Bauteil des Landhauses mit seinen zwei Türmen erhalten ist.²³² Das Gebäude wird durch herabhängende Äste wie auch durch einen großen Busch teilweise verdeckt. Die Einbettung des Hauses in den Park am Tegeler See wird dadurch hervorgehoben. Weiß scheint die Fassade durch die zum Teil schon herbstlich verfärbten Blätter der Bäume und Bepflanzung und hebt sich von den braungrünen Rasenflächen ab. Dieses Miteinander von Bebauung und Vegetation einerseits und der farbige Kontrast andererseits ist das Reizvolle an Hübners Darstellung. Die Einbettung in die Natur beschäftigt Hübner auch in zwei winterlichen Darstellungen, die etwa zur gleichen Zeit entstanden sein dürften. Beide zeigen je eine mehrgeschossige Villa im Schnee, einmal in die umgebende Landschaft eingebettet von einem leicht erhöhten Standpunkt, das andere Mal in einem nahsichtigen Ausschnitt. Bei der ganzheitlichen Betrachtung spielen die scharf in das Weiß des Schnees einschneidenden Begrenzungen der Wege und Zäune eine wichtige Rolle. Hinter dem Haus ist ein winterlich kahler Wald zu sehen. Das Haus wirkt verlassen, still liegen auch die Wirtschaftsgebäude da.

Die nahsichtige Darstellung konzentriert sich mehr auf die malerische Auflösung der Farben in den Übergängen von Schnee zu Gebäude und den stellt den Hintergrund durch die Luftperspektive stark verblaut dar. Zwar ragen auch hier kahle schwarze Bäume in das

²²⁹ Schäche, Wolfgang und Szymanski, Norbert: *Die Lennéstraße im Tiergartenviertel. Geschichte und Perspektive einer Berliner Adresse*, Berlin 2003, S. 20.

²³⁰ Zur Zusammensetzung der Bevölkerung des Tiergartenviertels bzw. einzelner Straßenzüge siehe Reif, Heinz: Das Tiergartenviertel, in: Heinz Reif und Moritz Feichtinger (Hg.): *Berliner Villenleben. Die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am grünen Rand der Stadt um 1900*. Schriftenreihe des Landesarchivs Berlin, Berlin 2008, S. 133–161, hier S. 142–145.

²³¹ WVZ-Nr 14 und 15, vermutlich ausgestellt im Kunstsalon Cassirer 1901 (3. Jg. 8. Ausst. 24.3.-19.4.1901) sowie WVZ-Nr. 13, ausgestellt im Kunstsalon Cassirer 1901 (4. Jg. 2. Ausst. 28.11-27.12.1901) mit Abb.

²³² Für weiterführende Erläuterungen über das Schloss Tegel, auch Humboldt-Schloss genannt, siehe Rave, Paul Ortwin: *Wilhelm von Humboldt und das Schloss zu Tegel*, Leipzig 1950. – Heinz, Christine von: *Schloß Tegel* 2001. – Cramer, Johannes: *Karl Friedrich Schinkel. Führer zu seinen Bauten. Band I: Berlin und Potsdam*, München 2006, S. 91–95.

Blickfeld des Betrachters, sie bestimmen das Bild aber nicht. Die impressionistische Auffassung wird in Verbindung mit den jeweiligen jahreszeitlichen Begebenheiten zum Träger der speziellen Atmosphäre dieser Ansichten.

Ein mögliches Vorbild für das Landhaus als Sujet ist Edouard Manets *Landhaus in Rueil*, von 1882, das 1899 im Kunstsalon Cassirer ausgestellt worden war, sich danach in Berliner Privatbesitz befand und eine nachhaltige Wirkung auf deutsche Maler entfalten konnte.²³³

(Abb. 28) Die Ausschnitthaftigkeit, die Flächigkeit der Fassade und der angeschnittene Baum gehen auf die japanischen Einflüsse auf das Frühwerk Manets zurück und werden bemerkenswerter Weise von Ulrich Hübner in dem nahtsichtigen Winterbild übernommen.²³⁴ Im Gegensatz zu den anderen Darstellungen von Landhäusern und Villen, etwa bei Max Liebermann hat Hübner die Häuser in der Winterzeit dargestellt.²³⁵ Die menschenleere Ruhe der Bilder findet sich auch bei den Winterlandschaften der französischen Impressionisten, wie etwa Claude Monets *Ortseingang von Giverny im Winter* aus dem Jahr 1885.²³⁶ Eine Serie wie bei Monet oder Gustav Courbet ergab sich aus diesen Bildern jedoch nicht. Diese zwei Winterbilder bleiben alleinstehend im Werk Hübners.

Durch die immer besser werdende Anbindung an das Eisenbahnnetz wurden die Landhäuser und Villen, insbesondere in Stadtrandlage, seit Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt ganzjährig bewohnt und erfüllten einen repräsentativen Zweck. Die bürgerliche Villenkultur erlebte auch deshalb um 1900 ihren Höhenpunkt. Das Besitzen und Bewohnen einer Villa war für die Eigentümer Ausdruck wirtschaftlicher Potenz und demonstrierte Status und Geschmack.²³⁷ Zugleich war das Haus auch der Raum des Privaten.

„Im privaten Raum wurden Visionen der Macht Realität, hier spielten sich zwischenmenschliche Beziehungen ab, hier entdeckte der Einzelne sich selbst.“

²³³ Den Einfluss etwa auf Max Liebermanns Landhausdarstellungen hat zuletzt Holly Richardson festgehalten Richardson, Holly: „un jardin de peindre“. Die Gartenbilder von Monet, Manet und Liebermann, in: Jenns Eric Howoldt und Uwe M. Schneede (Hg.): *Im Garten von Max Liebermann*. Ausst.-Kat. Berlin 2004, S. 29–38, hier S. 34. Die Besprechung der Ausstellung ist wiedergegeben in: Echte und Feilchenfeldt 2011a, S. 159.

²³⁴ Wesenberg, Angelika: Edouard Manet: *Landhaus in Rueil*, in: Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hg.): *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*. Ausst.-Kat. Berlin und München, München 1996, S. 84–85, hier S. 84.

²³⁵ Zum Sujet des Landhauses bei Max Liebermann siehe zuletzt: Faass, Martin (Hg.): *Die Idee vom Haus im Grünen. Max Liebermann am Wannsee*, Berlin 2010a.

²³⁶ Heute in einer Privatsammlung, siehe Daemgen, Anke: Weißes Licht. Winterlandschaften, in: Ortrud Westheider und Michael Philipp (Hg.): *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Ausst.-Kat. Potsdam, München u.a. 2017, S. 198–202, hier S. 201. Weiterführend dazu siehe auch: Treusch, Tilman: *Schneebilder. Malerei in der kalten Jahreszeit*. Diss. Freie Univ. Berlin 2003, Petersberg 2007. – Ireson, Nancy: Impressionistische Schneelandschaften. Einflüsse aus Literatur und Wissenschaft, in: Ortrud Westheider und Michael Philipp (Hg.): *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Ausst.-Kat. Potsdam, München u.a. 2017 – Leeuw, Ronald de: Such dir den Schnee vom vergangenen Jahr... Eine Winterreise durch Europas Kunst, in: *Wintermärchen. Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys*. Ausst.-Kat. Wien/Zürich, Köln 2011, hier S. 48–49. – Kornhoff, Oliver (Hg.): *Lichtgestöber. Der Winter im Impressionismus*. Ausst.-Kat. Remagen/Rolandseck, Bielefeld/ Berlin 2012.

²³⁷ Weichel, Thomas: Bürgerliche Villenkultur im 19. Jahrhundert, in: Dieter Hein (Hg.): *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, München 1996, 234–251, hier S. 240–245.

Daher ist es nicht verwunderlich, daß das Haus und die Wohnung in Kunst und Literatur in den Vordergrund traten.²³⁸

Für die bildende Kunst gilt dies im Wesentlichen natürlich für die Darstellung von Interieur. Aber auch auf die Außenansicht von Villen lässt sich dieses Interesse übertragen. Das Porträt eines Landhauses verband schließlich das repräsentative Äußere des Gebäudes mit der Einbettung dessen in den Garten oder gar Park und verweist damit auf das (Freizeit-)Leben der Bewohner abseits der beruflichen Verpflichtungen und der Institutionen in den Großstädten. Dieser Schritt in das Themenfeld des Privaten zeigt, dass Hübners Interesse nicht ausschließlich der eigentlichen Darstellung der Großstadt oder einem Porträt des Landhauses gilt, sondern er nach Motiven zur Darstellung bürgerlicher Lebenswelt vor den Toren der Großstadt suchte. Dieser Werkgruppe sind auch das verschollene Gemälde *Lawntennisplatz in Berlin W.*, das 1901 im Kunstsalon Cassirer ausgestellt war, und das Porträt seines Vaters zuzuordnen.²³⁹ Themen intimer Subjektivität in Zusammenhang mit privaten, die Freizeit betreffenden Ansichten sind Motive, die sowohl „den größtmöglichen Abstand zur akademischen Historienmalerei biete[n] und damit kaum akademischen Regeln unterliege[n]“²⁴⁰, als auch bessere Verkaufsaussichten versprachen.²⁴¹

Neben der Privatheit solcher Ansichten, ermöglichten sie dem Maler zugleich einen direkteren Zugang zur Landschaft, als die Großstadtmotive, da die Landhäuser in den sie umgebenden Parks und Gärten und somit in einer Art Landschaft dargestellt werden. Durch diese landschaftliche Auffassung wird Ulrich Hübner später in seinem Werk zu einer neuen Form der Stadtlandschaft kommen.²⁴² Zugleich lassen diese Motive sich als eine Darstellung von Heimat auffassen, die Heimat der Eigentümer, aber durch die Prägung des jeweiligen Ortes oder der Umgebung allgemein auch als Heimat für andere Bewohner der Stadt. Ein Beispiel dafür ist Alfred Lichtwarks „Sammlung von Bildern aus Hamburg“. Nachdem Max Liebermann 1901 das *Landhaus Hilversum*²⁴³ gemalt hatte, machte Lichtwark Lieber-

²³⁸ Perrot, Michelle: Formen des Wohnens, in: dies. (Hg.): *Geschichte des privaten Lebens. Von der Revolution zum Großen Krieg*, Frankfurt am Main 1992, S. 311–329, hier S. 327.

²³⁹ Echte, Bernhard und Feilchenfeldt, Walter (Hg.): „Man steht da und staunt“. *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1901-1905*, Wädenswil 2011b, 1, Teil 2, S. 70. Vgl. WVZ-Nr. 7.

²⁴⁰ Faass, Martin und Wesenberg, Angelika: Das Haus im Grünen - mit Säulen und Heckentoren, in: Martin Faass (Hg.): *Die Idee vom Haus im Grünen. Max Liebermann am Wannsee*, Berlin 2010a, S. 15–22, hier S. 19.

²⁴¹ Feist, Peter H.: Augenlust auf Neues, in: ders. (Hg.): *Impressionismus. Die Entdeckung der Freizeit*, Leipzig 1993, S. 9–20, hier S. 10.

²⁴² Siehe Kapitel 3.

²⁴³ Max Liebermann WVZ 1901/1 Landhaus in Hilversum. Das Gemälde zeigt zum ersten Mal das Landhaus als Motiv bei Liebermann, das bis 1910 vereinzelt, ab 1914 in Serie auftritt, es wurde, wie auch Hübners Ansicht, vermutlich inspiriert von Manets Landhaus in Rueil und zuerst im Salon Cassirer 1901 ausgestellt. Eberle, Matthias: *Max Liebermann. 1847 - 1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*. Band II: 1900-1935. 2. Bde, München 1995a, S. 562.

mann den Vorschlag, in Hamburg die Villen in den Elbvororten für die „Sammlung von Bildern aus Hamburg“ zu malen.²⁴⁴ 1889 gegründet verfolgte Lichtwark damit das Ziel, „durch die Wiedererkennbarkeit der Motive, das konservative Kunstpublikum, das der Moderne kurz vor der Wende zum 20. Jahrhundert kritisch gegenüberstand, an die neue Malerei zu gewöhnen und Akzeptanz zu schaffen.“²⁴⁵ Die Darstellung der Villenbebauung war für Lichtwark als wiedererkennbares Motiv sehr stark mit der Heimat des Hamburger Bürgertums verbunden.

Ein ähnliches Konzept befolgte Hübner im Kleinen. Er beteiligte sich im Jahr 1900 wie bereits 1898 an der Internationalen Ausstellung im Münchener Glaspalast mit dem Gemälde *Oktoberfest*. Er trat auf den jeweiligen Ausstellungen mit regionalen Motiven auf – in Düsseldorf mit dem Altrhein; in Berlin mit dem Blick auf die Lennèestraße, in München mit einer Landschaft, die dem Titel nach herbstliche Stimmung transportieren sollte – und hoffte durch die Wiedererkennbarkeit und das Nachempfinden der Motive beim Publikum wie bei den Kritikern, auf Wohlwollen zu stoßen. Hübner ermöglicht dem Betrachter die Identifikation mit regional bekannten oder stimmungsvoll nachvollziehbaren Ansichten und legte damit bereits ein wesentliches Element für sein weiteres Schaffen an.

Andererseits weisen weitere Bilder dieser Zeit bereits auf sein Schaffen in anderen Regionen voraus. Nach seiner Beteiligung an der Dresdener Kunstaussstellung mit den *Gärten in Warnemünde* stellte Hübner 1901 ein Gemälde der Travemünder Badeanstalt auf der Internationalen Kunstaussstellung in Dresden aus.²⁴⁶ Die Motive aus dieser Ausstellungen zeigen sein Interesse an norddeutschen Landschaften und belegen zudem, dass Hübner von Berlin aus zu dieser Zeit bereits Reisen an die Ostseeküste unternahm. Von 1901 sind weitere Motive aus Warnemünde bekannt. Für dieses Jahr lässt sich Hübners Schaffen, der identifizierten, wie auch der nicht identifizierten Gemälde in fünf Werkgruppen einteilen:

²⁴⁴ Altes Landhaus in Hamburg, Liebermann-WVZ 1902/10. Siehe dazu Eberle 1995a, S. 592–593. Den Schilderungen Lichtwarks zu Folge zeigte er Liebermann die Villen in der Umgebung des Restaurants Jacob, da Liebermann gerne Landhäuser malen wollte (Brief Alfred Lichtwarks an Frau Hugo Steffens, 10.7. 1902, Archiv Hamburger Kunsthalle). Er vermittelte auch den Auftrag, das alte Landhaus vor dem Abriß am 6. August 1902 von Liebermann malen zu lassen. (Vgl. Andreas Baur und Jenns E. Howoldt: Max Liebermann in Hamburg. Landschaften zwischen Alster und Elbe 1890-1910, Ausst.Kat Hamburger Kunsthalle 1994, Ostfildern-Ruit 1994, S. 62-63.) Zur „Sammlung von Bildern aus Hamburg“ allg.: Luckhardt, Ulrich (Hg.): *Alfred Lichtwarks „Sammlung von Bildern aus Hamburg“*, Hamburg 2002. – Luckhardt, Ulrich: „...zum Ruhme Hamburgs“ - Alfred Lichtwarks Sammlung von Bildern aus Hamburg und die Künstler aus Deutschland, in: ders. (Hg.): *Hamburger Ansichten. Maler sehen die Stadt*. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Köln 2009, S. 12–18.

²⁴⁵ Luckhardt 2009, S. 13. Eine Bewertung dieses Unterfangens kann an dieser Stelle nicht statt finden, da sie zu weit von Hübner weg führen würde. Insbesondere der kunstpädagogische Ansatz Lichtwarks ist ein weites Feld. Deutlich wird durch Lichtwarks Intention, dass es durchaus bereits ein Bewusstsein dafür gab, dass Kunst mit Wiederekennbarkeitswert für den Rezipienten und damit letztlich für den Markt – denn Lichtwark war für die Sammlung ausschließlich auf private Geldgeber angewiesen – attraktiver wirkte. Siehe dazu auch Kapitel 3, S. 98.

²⁴⁶ Möglicherweise handelt es sich um *Brandung Travemünde*, vor 1901, Öl auf Leinwand, 44 x 89,5cm, Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus Inv. Nr. 1961/89, WVZ-Nr. 10, Abb. 35.

die bereits besprochenen Ansichten von Berliner Straßen, Landhäuser im Grünen und im Schnee sowie Ansichten aus Warnemünde und Travemünde. Hinzu kommen zwei eher private Sujets; Porträts und Interieurs, die durch die ihnen innewohnende Intimität den Landhausmotiven verwandt sind. Das Interieur im eigenen Haus war zwar „auch ein Ort für Geselligkeit, doch schlugen die Maler mit dem Motiv eher das Thema von Privatheit, Intimität und Ruhe an.“²⁴⁷

Eine Besonderheit der Interieurs ist das Theaterinterieur, bei Ulrich Hübner einmalig vertreten durch das Gemälde *Balkonlogen im Metropol-Theater*. (Abb. 31) Dass Hübner sich in Einzelfällen an Motiven der französischen Impressionisten versucht, gibt Aufschluss über seine Aneignungsweise von Motiven und Techniken. Wie auch die Großstadtansicht setzt er das Theaterbild einmalig um. Das Werk ist als Probe für das Motiv, seine Reize und seine malerischen Möglichkeiten zu verstehen. In diesem Fall sind der Hell-Dunkel-Kontrast, eine Vielzahl an Staffagefiguren und die elegante Abendgarderobe die künstlerischen Herausforderungen für Hübner, die in seinem Werk bisher eine untergeordnete Rolle spielten oder schlicht nicht vorkamen. Theaterlogen und Opernaufführungen und ihr Publikum darzustellen, ging auf prominente französische Vorbilder zurück.

„Für Maler wie Renoir und Degas ergaben sie - ebenso wie ihr Publikum - wunderbare Motive, um charakteristische Erscheinungsformen des modernen Lebens, der Gesellschaft in Veränderung einzufangen und mit Farben, Licht und Bewegungen auf neue Weise umzugehen.“²⁴⁸

Es ist davon auszugehen, dass Hübner im Herbst 1901 das Bild *Die Loge* von Pierre Auguste Renoir im Kunstsalon Cassirer gesehen hatte. (Abb. 32)²⁴⁹ Diese Ausstellung hatte viel Aufsehen erregt und erneut die Debatte befeuert, ob deutsche Maler sich „derartige“ französische Kunst zum Vorbild nehmen sollten.²⁵⁰ Hübner ließ sich von diesen negativen Kritiken jedoch nicht abschrecken. Seine Version eines Theaterinterieurs zeigt jedoch viel eher eine größere Ähnlichkeit mit Renoirs Gemälde *Die Premiere* von 1875/76. (Abb. 33) Im Gegensatz zu *Loge* zeigt Hübner die Dame im *Balkonloge* im Profil, sowie Renoir die Zuschauerin in dem Gemälde *Die Premiere*. Auch die Perspektive und der Bildausschnitt ähneln mehr

²⁴⁷ Feist 1993, S. 14.

²⁴⁸ Feist 1993, S. 13.

²⁴⁹ Zur Renoir-Ausstellung siehe: Echte, Bernhard: „Die wahre Kunst“, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): „Man steht da und staunt“. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1901-1905. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2011b, S. 10–22, hier S. 12–14.

²⁵⁰ Die Rezensionen sind zusammengefasst bei Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 25–46. Uneingeschränkt wurde von den Rezensenten erkannt, dass Renoirs Werk heterogene Sujets bietet. Die Beurteilung seines Spätwerks fiel hingegen sehr unterschiedlich aus.

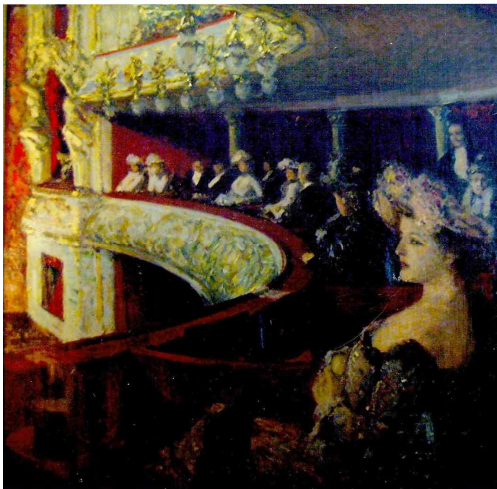


Abb. 31: Ulrich Hübner: *Balkonlogen im Metropol-Theater*, Detail, Öl auf Leinwand, (vor) 1902, Privatbesitz, WVZ-Nr. 22

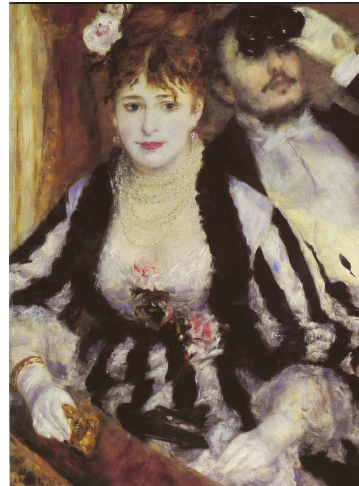


Abb. 32: Pierre Auguste Renoir: *Die Loge*, 1874, Öl auf Leinwand, 80 × 63.5 cm, Courtauld Institute Gallery, London



Abb. 33: Pierre Auguste Renoir: *Die Premiere*, Öl auf Leinwand, 1875/76, 64.8 x 50.2 cm, National Gallery, London



Abb. 34: Ulrich Hübner: *Bildnis*, um 1901 (vor 1902) Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 23

dem Bild von 1875 als der der *Loge*. Doch Hübner zeigt hier nicht nur eine einzelne Zuschauerin, er kombiniert dies mit dem Theaterinterieur im Hintergrund, der die Balkonlogen im Theatersaal und weitere Zuschauer zeigt. Dies mag auch eine Auseinandersetzung mit dem Schaffen seines Bruders Heinrich sein, der verstärkt Interieurs gemalt hat. Leider ist sein Werk gänzlich unerforscht. Malerisch interessant ist für Hübner an dem Motiv neben der Festgarderobe und der besonderen Theaterbeleuchtung im Hintergrund auch der Wechsel von heller Damen- und dunkler Herrenbekleidung. Dieser Kontrast erinnert wiederum an das gestreifte Kleid aus Renoirs *Loge*. Seine Porträts von 1901 sind dafür ein weiterer Beleg. Die gleiche Dame, die in der Theaterloge des Metropol-Theaters sitzt, porträtiert Hübner in diesem Jahr in einem Sessel sitzend. (Abb. 34)



Abb. 35: Ulrich Hübner: *Brandung Travemünde*, vor 1901, Öl auf Leinwand, 44 x 89,5cm, Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus, WVZ-Nr. 10



Abb. 36: Ulrich Hübner: *Warnemünder Hafen*, 1901, Öl auf Leinwand, 80 x 100cm, Bez. u.r. „Ulrich Hübner 1901“, Privatbesitz, WVZ-Nr. 20

Die prägnanten Augenbrauen und die eher spitze Nase das Wiedererkennen, auch wenn das Porträt leider nur aus einer zeitgenössischen Reproduktion überliefert ist. Die Dargestellte ist ganzfigurig ins Dreiviertelprofil gedreht und füllt damit die Bildfläche von links unten bis zum mittleren oberen Bildrand im Wesentlichen aus. Sie sitzt ausgehert auf einem gemusterten Sofa, ihren linken Arm auf der Lehne, während die rechte Hand im Schoß ruht. Die Position ist entspannt und die Dame schaut den Betrachter ruhig an, als würde sie auf den Aufbruch zu einer Abendgesellschaft warten. Das Porträt scheint zu dem Interieur mit Dame zu gehören, denn auch hier stehen für Ulrich Hübner hauptsächlich malerische Herausforderungen im Vordergrund.

Die Jahre 1900 und 1901 scheinen für Hübner demnach durchaus noch Jahre des Suchens und Versuchens gewesen zu sein. Er probierte sich an Sujets, die im späteren Werk keinen bis wenigen Einfluss haben sollten und erarbeitete sich dadurch vor allem technisch einen erweiterten Zugriff auf die impressionistische Manier. Deutlich wird dies im Vergleich der Travemünder Badeanstalt, dem ersten bekannten Motiv aus Travemünde, mit der Hafenansicht aus Warnemünde von 1901. (Abb. 35 und 36) Die Pinselführung wird zwischen diesen beiden Seestücken nicht nur sehr viel feiner und die Farbpalette deutlich heller. Hübner tritt nun näher an das Motiv heran und erfasst mit einer sehr viel größeren Ausschnitthaftigkeit einen sommerlichen Moment im Warnemünder Hafen. Auch die Auffassung des Wassers ist in den Gemälden sehr unterschiedlich. Bei der Brandung behandelt Hübner die Wasserfläche noch sehr viel summarischer als im Warnemünder Hafen, wo er die Lichtreflexion durch einen sehr feinen Pinselstrich festhält.

2.2 In guter Gesellschaft: Bürgertum, Stilpluralismus und künstlerische Opposition im Deutschen Kaiserreich

Wie dargelegt, ist die Motivik Ulrich Hübners in diesen Jahren bestimmt von verschiedenen, durchaus bürgerlichen Motiven. Dies ist insofern nicht verwunderlich, als dass Hübner gemäß seiner Herkunft durchaus dem Bürgertum zuzurechnen ist. Dass er als bürgerlicher Maler in Berlin um 1900 erfolgreich ist, ist ein wesentliches Merkmal seiner Zeit, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Für die im einleitenden Kapitel dargelegte bürgerliche kulturelle Hegemonie war vor allem das Vereinswesen, bezogen auf die Bildende Kunst die Gründung und Förderung von Kunstvereinen bedeutend.²⁵¹ Liberale Gruppen begannen durch Literatur und Rezensionen einen eigenen ästhetischen Konsens zu entwickeln, der von den Akteuren als gesellschaftliche Kunsterzieher vertreten und verbreitet wurde.²⁵² Vor diesem Hintergrund erscheinen die Secessionsbewegungen der 1890er Jahre noch viel stärker als die „wahren Erben des emanzipatorischen Bürgerideals der ersten Jahrhunderthälfte“, doch ihre Unterstützung seitens Mäzenen und Kunstkritikern einerseits und Ablehnung sowie institutionelle Ausgrenzung andererseits machen deutlich, dass es schon zu diesem Zeitpunkt keine homogen „bürgerliche“ Kultur mehr gab.²⁵³ Die Heterogenität der Gesellschaft war endgültig auch im Kunstmarkt angekommen.

Wesentlich in Hinsicht auf Hübner und seine Position in Berlin sind einerseits seine bürgerliche Herkunft und Bildung, andererseits seine Unabhängigkeit als Maler, in der er sich, wie viele andere, der Indienstnahme und Normierung seiner Kunst entzog. Zwar blieb jungen Künstlern wie Hübner, die sich der Secession anschlossen, durch die kompromisslose Kulturpolitik Anton von Werners der Weg zu offizieller Anerkennung und Ankäufe durch den preußischen Staat verwehrt. Den Erfolg auf dem privaten Kunstmarkt und die Weiterentwicklung dessen, sowie die daraus resultierende Herausbildung eines durch private Förderer ermöglichten Stilpluralismus konnten aber die kunstpolitischen Institutionen Preußens nicht verhindern.²⁵⁴ Durch die Pluralisierung des Kunstmarktes und der Akteure in der

²⁵¹ Die Verbindung von Bildung und Besitz führte zu einer kulturellen Hegemonie der gebildeten wie wohlhabenden Bürger, das gemeinsame politische Bewußtsein dieses Milieus wurde vornehmlich nationalpolitisch geprägt. Nach der Nationalstaatsgründung, die in ihrer Verfassung hinter den bürgerlich-liberalen Erwartungen zurückblieb, übernahm das Bürgertum dennoch einen „moralischen Führungsanspruch“, der im „Kulturkampf“ mündete. Mommsen 1994a, S. 10. Siehe dazu auch die Darstellungen in der Einleitung S. 25.

²⁵² Siehe dazu Kuhrau, Sven: Der Kunstsammler als Mäzen. Sammeln und Stiften als Praxis der 'kulturellen Elite' im wilhelminischen Berlin, in: Thomas Gaehtgens (Hg.): *Mäzenatisches Handeln*. Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum, Berlin 1998, S. 39–59, hier S. 39–41.

²⁵³ Hein 1996, S. 115. Vgl. auch Mommsen 2002, S. 8.

²⁵⁴ Zur Entwicklung dazu grundlegend Kuhrau 2005 – Gaehtgens, Thomas (Hg.): *Mäzenatisches Handeln*, Berlin 1998, hier Bd. 1. – Braun, Günther und Braun, Waldtraut (Hg.): *Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter*

Kunstförderung diversifizierte sich auch die Kunstauffassung und Kunstpolitik immer weiter. Die Heterogenität drang über einen Umweg letztlich doch in die staatlichen Institutionen ein. Durch die Unterstützung von Mäzenen war es Hugo von Tschudi in Berlin seit 1896 möglich, Kunstwerke in der Nationalgalerie zu platzieren, die die Zustimmung des Kaisers von der konservativen Ankaufskommission niemals gefunden hätten und die nun als Geschenke in die Sammlung der Nationalgalerie gelangten.²⁵⁵

Ein weiteres Beispiel für das Wirken der pluralistischen Kunstauffassung auf den Staat ist die Auseinandersetzung über die deutsche Teilnahme an der Weltausstellung in St. Louis 1904. Nachdem das Deutsche Reich 1900 unter großem finanziellem Aufwand an der Weltausstellung in Paris teilgenommen hatte, erhält das Außenministerium 1901 eine Einladung zu der Weltausstellung in St. Louis. In den ersten Beratungen zwischen dem Reichsinnen- und Außenministerium wird zunächst deutlich, dass eine Zusage vermieden werden soll, „ohne Anstoß zu erregen“.²⁵⁶ Schließlich einigt man sich auf das Drängen der Amerikaner hin, lediglich eine „Visitenkarte“ in Form einer Kunstausstellung abzugeben.²⁵⁷ Der Innenminister Arthur Graf von Posadowsky-Wehner ist für die Organisation derselben zuständig und nimmt dazu Kontakt mit der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft auf.²⁵⁸ Währenddessen bat der preußische Kultusminister Konrad Studt, in Rücksprache mit dem

sich verändernden Bedingungen, Berlin/ New York 1993. – Mai, Ekkehard und Paret, Peter (Hg.): *Sammler, Stifter und Museen*, Köln 1993. Vom wirtschaftlichen Standpunkt aus betrachtet: Lenman, Robin: Der deutsche Kunstmarkt 1840-1923: Integration, Veränderung, Wachstum, in: Ekkehard Mai und Peter Paret (Hg.): *Sammler, Stifter und Museen*, Köln 1993, S. 135–152.

²⁵⁵ Paul 1993, 73–96 und passim. Tschudi gelang auch eine innovative Umgestaltung der Nationalgalerie, die ebenfalls Teil des stattfindenden Diskurses über die Deutsche Kunst und ihre Institutionen wurde, mit dem kaiserlichen Erlass vom August 1899 einen Höhepunkt erreichte und die gesamte Amtszeit Tschudis über bis 1909 anhalten würde. Diese komplexen und für die öffentliche Debatte wichtigen Vorgänge führen an dieser Stelle zu weit von Hübner weg, sollen hier jedoch nicht unerwähnt bleiben. Siehe dazu Paul 1993, S. 102–106. Ebd. S. 109-114 und S. 181-276.

²⁵⁶ Paret 1981, S. 168. Die Vorgänge im Vorfeld der „Louisiana Purchase Exposition, St. Louis 1904“ hat Paret in ihrer Bedeutung für die Berliner Secession auf den Seiten 163-171 zusammengefasst, beruhend auf seinen Forschungen, die zuerst 1978 erschienen sind: Paret, Peter: Art and the National Image. The Conflict over Germany's Participation in the St. Louis Exposition, in: *Central European History*, 11.1978, Heft 2, S. 173. Siehe dazu auch: Wehlte-Höschele, Martina: Der Eklat um die Weltausstellung in St. Louis 1904. Zur Vorgeschichte des Deutschen Künstlerbundes, in: *Deutscher Künstlerbund. 36. Jahresausstellung*. Ausst.-Kat. Stuttgart 1988, S. 21–25. – Bartmann 1985, S. 194–213.

²⁵⁷ Paret 1981, S. 171.

²⁵⁸ Die Bedeutung der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft sei hier zusammengefasst: 1856 gegründet als Gesamtverband zur Vertretung künstlerischer wie wirtschaftlicher Interessen aller Künstler, unabhängig von der Zugehörigkeit zu den staatlichen Kunstakademien, vertrat die Genossenschaft auch die Absicht, im Bereich der Kunst für eine nationale Einheit zu kämpfen. Dies kam schon dadurch zum Ausdruck, dass sie als gesamtdeutsche Genossenschaft organisiert war und sich für die Einrichtung einer Nationalgalerie engagierte. Zu diesem Zwecke nutzte die Kunstgenossenschaft seit 1858 nationale und seit 1869 internationale Ausstellungen, in denen jedoch nicht das einzelne Werk des Künstlers sondern das kollektive Erscheinungsbild als homogene nationale Kunst angestrebt wurde und in ihrem Erscheinungsbild somit auch die Massenorganisation, zu der sie geworden war, sichtbar machte. Seit 1875 war die Kunstgenossenschaft mit der Aufgabe betraut, die deutschen Beiträge für internationale Weltausstellungen zu organisieren und war 1878 zur Alleinvertretung für die deutsche Künstlerschaft gegenüber der Reichsregierung geworden. Durch das vermeintlich demokratische Majoritätsprinzip in den Ausstellungen die Wandflächen den Lokalvereinen nach ihrer Mitgliederstärke zuzuteilen und ihre immer engere werdende Bindung an die Reichsregierung verhinderte die Kunstgenossenschaft eine freie Entwicklung der Kunst und machte sich immer mehr innen- und außenpolitischen Zwecken zu Nutzen. Dies war letztlich der Ausgangspunkt der deutschen Secessionsbewegungen, je nach Verfassung des Lokalvereines gelang es in München z.B. der Secession mit der Kunstgenossenschaft weiterhin zusammenzuarbeiten, während in Berlin ein erbitterter Streit entstand (siehe die Schilderungen zur Gründung der Berliner Secession in diesem Kapitel) Wehlte-Höschele 1993, S. 73–99.

Kaiser, den Architekten Hermann Ende in seiner Funktion als Präsident der Preußischen Akademie der Künste, um seine Ansicht, wie die Ausstellung am besten zu organisieren sei.²⁵⁹ Studt schlug daraufhin vor, um eine bessere Wirkung der deutschen Kunst vor der Öffentlichkeit und in der Presse zu erzielen als auf der Weltausstellung 1900 in Paris, wo die Kunstgenossenschaft vorwiegend akademischen Kunstwerke präsentiert hatte, ein zentrales Komitee zu bilden. Auch der Kanzler stimmte diesem Verfahren zu, jedoch ohne den Kaiser zu informieren. Der beauftragte Reichskommissar im Innenministerium Theodor Lewald schloss daraufhin eine Vereinbarung mit den Bundesregierungen ab. Im Frühjahr 1903 trat unter großem öffentlichen Interesse die aus 31 Personen bestehende Kommission zusammen, die über das weitere Vorgehen und die Organisation der Ausstellung beraten und entscheiden sollte, das so genannte Kunstparlament.²⁶⁰ Mitglieder waren Künstler, die verschiedene Vereinigungen vertraten – für die Berliner Secession, in der Hübner Mitglied war, waren Fritz Klimsch und Walter Leistikow berufen – Museumsdirektoren wie Alfred Lichtwark und Tschudi sowie Kunsthändler. Aufgrund der Besetzung dieser Kommission wehrte sich die traditionell mit der Organisation derartiger Kunstausstellungen betraute Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft vehement gegen das Vorgehen und boykottierte den Ausschuss.²⁶¹

Auch der Kaiser war verärgert, dass auf diese Weise die moderne deutsche Kunst in die auswärtige Kulturpolitik integriert werden sollte und veranlasste – beraten von Werner – Maßnahmen, um das Kunstparlament aufzulösen und anstatt dessen die Kunstgenossenschaft wieder mit der Organisation zu beauftragen. Dies bedeutete eine einseitige Kündigung der Vereinbarung, die die Reichsexekutive mit den Bundesregierungen getroffen hatte. Zunächst erhob aber kein Staat Einspruch.²⁶² Das Eingreifen Kaiser Wilhelms II. zeigt, dass es nicht nur um einen Macht- und Verteilungskampf verschiedener Interessensvertretungen ging. Die entscheidende Frage war dabei schließlich auch, welches Ziel die deutsche Kunstausstellung auf der Weltausstellung eigentlich verfolgen sollte. Zusammenfassend kann man sagen, dass die Vertreter der akademischen Kunst und der Kaiser eine deutsche Überlegenheit darstellen wollten, während die liberalen Vertreter und große Teile der Secessionsangehörigen eher die deutsche Kunst als Teil einer Weltkunst vertreten sehen

²⁵⁹ Paret 1981, S. 171.

²⁶⁰ Paret 1981, S. 167–173.

²⁶¹ Wehlte-Höschele 1988, S. 22.

²⁶² Paret 1981, S. 187–191.

wollten.²⁶³ Ein weiterer Konfliktpunkt war seitens der Kunstgenossenschaft die Frage, warum die Secessionen ein so großes Mitspracherecht erhalten sollten, obwohl sie zahlenmäßig lediglich einen Bruchteil der Künstler vertraten, während die Kunstgenossenschaft als Interessenvertretung der Masse von Künstlern auftrat.²⁶⁴ Es treffen in diesem Falle also die Interessenvertretung der Mehrheit auf die Meinung, dass die Ausstellung nicht nach Befindlichkeiten und Proporz wie der Verbandsgröße, sondern nach Qualitätskriterien entschieden werden soll, um die Wirkung der deutschen Kunst in der Welt zu verbessern. Die Überzeugung „Klasse statt Masse“ entsprach dabei ganz den Grundsätzen, aus denen auch die Secession entstanden war.

„Das Bewußtsein von einem (gleichviel interpretierten, jedenfalls hochbedeutenden) Zusammenhang zwischen der Kunst und der Nation verstärkte die Erbitterung der Kontrahenten und interessierte auch die breite Öffentlichkeit für den Streit.“²⁶⁵

Das große öffentliche Interesse führte im Februar 1904 zwar zu einer bemerkenswerten Reichstagsdebatte.²⁶⁶ Auf die künstlerische Ebene hatte diese Debatte doch keinen Einfluss mehr. Ohne eigene Jury und separate Ausstellungsräume verweigerten die Secessionen ihre Beteiligung bereits im November 1903. Fritz von Uhde begründete dies:

„Wir sind der Überzeugung, daß eine die deutsche Kunst der Gegenwart würdig repräsentierende Ausstellung nicht zustande kommen kann und verzichten darauf, uns an einem Unternehmen zu beteiligen, in dem uns weder eine entscheidende Stimme noch genügender Platz für unsere Arbeiten eingeräumt wird.[...] Wir protestieren dagegen, daß diese Ausstellung als ein Spiegelbild deutscher Kunst ausgegeben wird.“²⁶⁷

Die Künstler, die selbst als Secessionsangehörige lange den traditionellen Institutionen treu geblieben waren (s.o.), zogen aus den Vorgängen um St. Louis eine Konsequenz, um sich von staatlicher Seite nicht mehr bedrängen zu lassen und gründeten den Deutschen Künstlerbund als eigene Interessenvertretung, die nicht als Dachverband der Secessionen geplant war, auch wenn sich der größte Teil der Mitglieder aus der Berliner und Münchener

²⁶³ Paret 1981, S. 201.

²⁶⁴ Vgl. Wehlte-Hörschele 1993, S. 89.

²⁶⁵ Paret 1981, S. 201.

²⁶⁶ Zwar hatte das Parlament in dieser Sache keinen Einfluss auf die Reichsexekutive, doch die Bewilligung des benötigten Etats im Haushalt muss vom Reichstag erteilt werden. Die dafür vorgesehene Debatte wurde von Abgeordneten aller Parteien dann genutzt, um das Vorgehen des Kaisers und der preußischen Regierung als Bruch der Vereinbarung von Reichs- und Bundesregierungen zu kritisieren. Dabei ging es nicht primär um die tatsächliche Haltung zur Kunst, sondern um das untertänige Verhalten eines Staatssekretär des Reiches gegenüber preußischen Vorgaben und die Tatsache, dass das kaiserliche Verhalten den Anschein erweckt, preußische Interessen vor Reichsinteressen zu stellen. Paret 1981, S. 202. – Wehlte-Hörschele 1993, S. 192. – Bartmann 1985, S. 201–212.

²⁶⁷ Wehlte-Hörschele 1993, S. 107.

Secession zusammensetzte, sondern alle künstlerischen Kräfte als Gegengewicht zur Allgemeinen Kunstgenossenschaft zusammenfassen sollte.²⁶⁸ Ein erneuter Versuch, den Reichskanzler Bülow mit dieser neuen Organisationsform von einer Teilnahme an der Weltausstellung in St. Louis mit eigener Jury zu überzeugen, scheiterte und unterstrich so die oppositionelle Position des Künstlerbundes deutlich.²⁶⁹ Späteren Aufforderungen an einzelne Mitglieder des Künstlerbundes, sich doch noch an der Deutschen Ausstellung in St. Louis zu beteiligen, wurden vom Vorstand des Künstlerbundes kategorisch abgelehnt und dies den Mitgliedern entsprechend per Rundbrief mitgeteilt.²⁷⁰ Hübner gehörte nach der heutigen Quellenlage nicht zu den Gründungsmitgliedern des Deutschen Künstlerbundes, er wird jedoch im Mitgliederverzeichnis genannt, das im Katalog der dritten Künstlerbundausstellung 1906 erschien.²⁷¹ Wann der Eintritt erfolgte, ist nicht nachzuvollziehen. Wehlte-Höschele schildert das Aufnahmeprozedere und dies legt nahe, dass Hübner bereits vor der ersten Ausstellung als Mitglied vorgeschlagen und angenommen wurde, als die Mitgliederzahlen nach der Gründungsphase in die Höhe schnellten.²⁷² An der ersten Künstlerbundausstellung, im Rahmen der zehnten Ausstellung der Münchener Secession, nahm Hübner bereits teil und zeigte die Gemälde *Frühling an der Oberspre* und *Ein Boot*, die leider beide nicht identifiziert werden konnten.²⁷³ Wesentliche Prinzipien für die Jahressausstellungen des Künstlerbundes waren eine zentrale Jury – im Gegensatz zur Kunstgenossenschaft, wo die lokalen Jurys die Auswahl trafen – und wechselnde Ausstellungsorte, um den verschiedenen Kunstzentren des Kaiserreiches gerecht zu werden. So fand

²⁶⁸ Zur Gründungsgeschichte des Deutschen Künstlerbundes siehe Lyra-Wex, Marianne: Die Gründung des Deutschen Künstlerbundes, in: *Deutscher Künstlerbund. 36. Jahresausstellung*. Ausst.-Kat. Stuttgart 1988, S. 27–31. Zuletzt: Föhl, Thomas: Ein Netzwerk für die Moderne. Harry Graf Kessler und die Gründung des Deutschen Künstlerbundes im Spiegel zeitgenössischer Quellen, in: ders. (Hg.): *Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz*. Ausst.-Kat. Weimar 2006, S. 22–33. Martina Wehlte-Höschele bündelt die Gründung des Künstlerbundes in ihrer Dissertation in die Kunst- und Kulturpolitik des Kaiserreiches ein. Wehlte-Höschele 1993, passim. Bettina Best beschreibt die Gründung als „Institutionalisierung der Secession“, Best, Bettina: *Secession und Secessionen. Idee und Organisation einer Kunstbewegung um die Jahrhundertwende; eine vergleichende Darstellung der Interaktionen, Aktivitäten und Programme der deutschsprachigen Künstlervereinigungen der Secession*. Diss. München 2000, 343–353 hier S. 351. Weiterhin beschreibt sie, dass der Deutsche Künstlerbund als Vertretungsorgan auf nationaler Ebene mit nationaler Ausstellungstätigkeit tätig war, während das Bestreben der Secessionen ursprünglich auf Internationalität beruhte. Die nationale Ausrichtung strahlte auch in die Berliner Secession zurück. Best konstatiert seit 1905 abnehmende internationale Beteiligung. Best 2000, S. 354–357. Dies lässt sich u.a. aber auch damit begründen, dass sich seit der Gründung der Berliner Secession in Berlin das Ausstellungswesen so viel weiter entwickelt hat, dass in den Kunsthandlungen sehr viel mehr internationale Kunst präsent war und die Notwendigkeit der internationalen Ausrichtung schwand, hingegen die Interessenvertretung der eigenen Mitglieder weiter in den Vordergrund rückte. Siehe auch S. 119.

²⁶⁹ Wehlte-Höschele 1993, S. 196.

²⁷⁰ Wehlte-Höschele 1993, S. 198.

²⁷¹ Hübner wird als ordentliches Mitglied genannt *Deutscher Künstlerbund: 3. Deutsche Künstlerbund-Ausstellung*, Weimar 1906, S. 47.

²⁷² Neue Mitglieder wurden von Vorstandsmitgliedern empfohlen und vom engeren Vorstand bestätigt. Bereits im Januar 1904 waren es 117 Mitglieder, am 31. Mai 1904 schließlich schon etwa 400 Mitglieder Wehlte-Höschele 1993, S. 198.

²⁷³ Zu Hübners Ausstellungsbeteiligung siehe: *Münchener Secession: Offizieller Katalog der X. Ausstellung der Münchener Secession/Der Deutsche Künstlerbund*. Ausst.-Kat. München 1904. Kat.-Nr. 55: *Frühling an der Oberspre*; Kat.-Nr. 56: *Ein Boot*.

die zweite Ausstellung des Künstlerbundes in Berlin im neu errichteten Hause der Berliner Secession am Kurfürstendamm statt.²⁷⁴ Auch an der zweiten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes nahm Hübner mit mehreren Werken teil und wurde dort mit dem Stipendium für die Villa Romana in Florenz ausgezeichnet.²⁷⁵

Die Gründung der Villa Romana als Atelierhaus war erst kurz vor der zweiten Ausstellung des Künstlerbundes erfolgt, genauer gesagt war der Trägerverein noch gar nicht gegründet sondern Max Klinger hatte die Villa gekauft und sich beim Vorstand des Deutschen Künstlerbundes für die Einrichtung des Stipendiums eingesetzt.²⁷⁶ In der Vorstandssitzung vom 15. und 16. Mai 1905 hatte die Jury über die Preisträger entschieden und unter anderen Ulrich Hübner mit einem sechsmonatigen Aufenthalt in Florenz bedacht.²⁷⁷ Dies war durchaus eine Auszeichnung für Hübner, da es Klinger ein Anliegen war, den Preis nicht an junge Talente, sondern durchaus an etablierte Künstler zu vergeben, um diesen das Arbeiten fern des Ausstellungsbetriebes zu ermöglichen.²⁷⁸ Somit war das Stipendium auch ein Gradmesser für Hübners Etablierung im Kollegenkreis des Deutschen Künstlerbundes und seine Verdienste aus der Sicht dieser.

Einen kleinen Einblick in seine Zeit in Florenz eröffnen die Briefe, die Hübner in diesem Zusammenhang an Klinger geschickt hat und die heute im Klinger-Archiv des Stadtarchivs Naumburg verwahrt werden. Nachdem eine Anreise im November daran scheiterte, dass Hübner in Berlin an Ausmalungen des neuen Ausstellungshauses der Secession benötigt wurde, reist er erst im Dezember 1905 nach Florenz.²⁷⁹ Den Schilderungen zu Folge ist er mit der Einrichtung seiner persönlichen Räumlichkeiten sowie einigen Verwaltungsaufgaben der Villa beschäftigt, Hübner versäumt es auch nicht, die Vorzüge der italienischen Stadt zu genießen. So schreibt er am 14. Januar 1906 an Klinger:

„Allmählich - nach Überwindung der üblichen Kinderkrankheiten geht jetzt alles sehr gut. [...] Ich persönlich finde es wundervoll hier - So schön, daß man

²⁷⁴ Nachdem der Pachtvertrag für das Galeriegebäude der Secession an der Kantstraße ausgelaufen war, wurde am westlichen Kurfürstendamm eine neue Galerie gebaut, die zwar den Ausstellungsraum nicht wesentlich vergrößerte, aber auch Büroräume für den Deutschen Künstlerbund bot. „Um zu zeigen, daß die Secession nicht länger eine lokale Bewegung war, wurde die Galerie 1905 mit der zweiten Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes eingeweiht, einem Ereignis, das die enge Zusammenarbeit fortsetzte, die zwischen beiden Gruppen von Anfang an bestanden hatte.“ Paret 1981, S. 235.

²⁷⁵ Kat.-Nr. 82 *Die Heilige Geistkirche in Potsdam* (WVZ-Nr. 44); Kat.-Nr. 83 *Ausfahrende Dampfer*, (WVZ-Nr. 40); Kat.-Nr. 84 *Stilleben (Flieder-Stilleben)* (WVZ-Nr. 52).

²⁷⁶ Zu der Gründung der Villa Romana siehe Kuhn, Philipp: Die Villa Romana von ihrer Gründung bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges, in: Thomas Föhl (Hg.): *Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz*. Ausst.-Kat. Weimar 2006, S. 56–70. – Föhl, Thomas: Max Klinger und die Gründung der „Florentiner Künstlerkolonie“ Villa Romana, in: ders. (Hg.): *Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz*. Ausst.-Kat. Weimar 2006, S. 40–49.

²⁷⁷ Ulrich Hübner bedankt sich dafür in einem Schreiben an Klinger: Hübner, Ulrich: *Brief an Max Klinger* 1905. Stadtarchiv Naumburg, Klinger-Archiv, VR 3.

²⁷⁸ Föhl 2006b, S. 44.

²⁷⁹ Hübner, Ulrich: *Brief an Max Klinger* 1905. Stadtarchiv Naumburg, Klinger-Archiv, VR 5.

sich was gar nicht getraut etwas zu malen! Aber grade mal Auszuspannen - und draußen oder in der Stadt herum bummeln in irgend einen der Höfe hinein gehen - oder in Gallerien u Sammlungen - gehört ja mit zum schönsten, was man thun kann! [...] Mein Atelier ist fabelhaft schön - ich habe noch nie in meinem Leben ein annähernd so großes gehabt. Mit allen möglichen alten Sachen habe ich mir es wohnlich gemacht. Nur noch die Bilder fehlen! [...] Draussen war es dagegen schon vollständig Frühlingshaft [sic]! Auf Spaziergängen nach der Certona oder in den Boboli Gärten -die wohl mit zum aller schönsten gehören - konnte man meinen - es wäre bereits voller Frühling.[...] Den heutigen Sonntag haben Tuch und ich allerdings ausschließlich mit den Abrechnungen zugebracht um Sie Ihnen und Herrn Hirtzel [sic] möglichst bald zusenden zu können.“²⁸⁰



Abb. 37: Anonym: Ulrich Hübner in seinem Atelier in der Villa Romana, Frühjahr 1906, Fotografie, Archiv der Villa Romana, Florenz

Das frühlingshafte Wetter hat Hübner letztlich doch noch zum Malen inspiriert. Ein Foto aus dem Frühjahr 1906 zeigt ihn im florentiner Atelier an der Staffelei, im Hintergrund ein wohl in Beendigung befindliches Gemälde. (Abb. 37) Inwiefern dieses Gemälde mit dem 1906 in der Berliner Secession ausgestellten *Frühling in Florenz* übereinstimmt, ist leider nicht zu verifizieren.²⁸¹ Als weitere Werke aus Florenz sind lediglich die zwei Gemälde im Katalog der Künstlerbund Ausstellung 1906 in Weimar bekannt, die jedoch nicht näher identifiziert werden konnten.²⁸² Ein Grund ist für die geringe Schaffenskraft Hübners während des

Stipendiums ist sicherlich die Übernahme verwalterischer Aufgaben in der Villa, wie der Buchhaltung und Abrechnung. Aus einem späteren Schreiben ist dazu zu erfahren, dass er sich auch an Klingers Bemühen, die Finanzierung der Villa Romana zu sichern beteiligte.²⁸³ Neben diesen Aufgaben, wurde der Aufenthalt in Florenz durch Hübners Lehrverpflichtung an der Malerinnenschule in Berlin zudem verkürzt, für die er nach eigenem Bekunden nur

²⁸⁰ Hübner, Ulrich: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Klinger-Archiv, VR 6. Gemeint ist der Maler Kurt Tuch (1877-1963).

²⁸¹ Katalog der elften Ausstellung der Berliner Secession. Berlin 1906, Nr. 134.

²⁸² Nr. 98 San Ilario bei Florenz; Nr. 100 Florentinerin Deutscher Künstlerbund 1906, S. 14.

²⁸³ Siehe Hübners Schilderung des Treffens mit Arnhold: Hübner, Ulrich: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Klinger-Archiv, VR 10. Vgl. dazu: Föhl 2006b, S. 47. Das WVZ für 1906 ist dementsprechend auch sehr überschaubar und verzeichnet lediglich acht nachweisbare sowie drei nicht identifizierte Gemälde. Siehe Anhang.

für einen begrenzten Zeitraum eine (ungenannte) Vertretung finden konnte.²⁸⁴ Diese Verpflichtung ist es letztlich auch, die das Ende seines Aufenthalts in Florenz festlegt.²⁸⁵ Er bat Klinger deshalb, im Herbst erneut drei Monate in Florenz verbringen zu dürfen, was dieser jedoch ablehnte, wie aus den Schreiben Hübners hervorgeht.²⁸⁶ Seine darauffolgenden Pläne, im Herbst des Jahres 1906 in die Villa Romana – in der er die dort gekauften Renaissancemöbel zu diesem Zwecke zurückgelassen hat – dann als Hausgast ohne Atelier zurückzukehren, konnten letztlich nicht umgesetzt werden, da er ein Gipsbein hatte und sich weiten Reisen nicht gewachsen fühlte.²⁸⁷ Wie Hübner in diesem Brief schildert, war der Sommer 1906 aber nicht nur deshalb ein „Unglückssommer“, sondern vor allem wegen der Urteile der Kritiker:

„Gearbeitet habe ich – das kann ich mit gutem Gewissen sagen! Aber ob's was taugt? Der Sommer hat mir manche Enttäuschung gebracht! Grade Arbeiten die ich für leidlich hielt, fielen sozusagen – durch! Und diese ewige Kritisirerei; dies beobachten ob er sich so oder so entwickelt! Dann immer dieselben Vorwürfe: diese Arroganz der Herrn Kritiker!“²⁸⁸

2.3 Deutsche Kunstkritik – Sprachrohr des Bürgertums?

Nicht nur für Ulrich Hübner war die Kunstkritik dieser Jahre ein wichtiger Gradmesser für Erfolg und Misserfolg. Seine Reaktion auf die negativen Besprechungen verdeutlicht, wie maßgeblich die Rolle der Kunstkritik zu diesem Zeitpunkt für einen Künstler aber auch für den gesellschaftlichen Kunstdiskurs geworden war.²⁸⁹ Im vorangegangenen Teil der Arbeit

²⁸⁴ Hübner, Ulrich: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Klinger-Archiv, VR 7.

²⁸⁵ Hübner: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Nr. Klinger-Archiv, VR 7. Am 10. März schreibt Hübner: „Ich bedaure selber unendlich dass ich jetzt nicht länger hier bleiben kann, wo ich mich eingelebt und sehr wohl gefühlt habe. Aber ich kann meine Stellung nicht ganz aufgeben und ausserdem möchte ich die Berliner Ausstellung der Secession, zu deren Vorstand ich gehöre, mit arrangieren.“ Hübner, Ulrich: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Klinger-Archiv, VR 8.

²⁸⁶ Hübner bringt diese Bitte an Klinger in seinem Schreiben vom 27.2.1906 vor: Hübner: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Nr. Klinger-Archiv, VR 7. Von der Absage und seiner Bitte, dann als Hausgast ohne Atelier im September und Oktober in der Villa Romana sein zu dürfen erfährt man in Hübner: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Nr. Klinger-Archiv, VR 8.

²⁸⁷ Zu den Möbeln: „Da ich bestimmt im Herbst nach Florenz zurückgehen will, möchte ich Sie bitten mir zu erlauben einige meiner hier gekauften Möbel in der Villa lassen zu dürfen.“ Hübner, Ulrich: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Klinger-Archiv, VR 9. Zu dem Gipsbein: Hübner, Ulrich: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Klinger-Archiv, VR 11. Seine in diesem Brief erwähnten Pläne, nach Weihnachten nach Florenz zu reisen wurden letztlich nicht umgesetzt. Richard Pietzsch (1872–1960), der nach der Abreise Hübners in der Villa Romana ankam schildert, dass Maximilian Kurzweil (1867–1916) die Möbel Hübners nach Hübners Abreise nutzte. Pietzsch, Richard: *Ein deutscher Maler – Meine Frühzeit* 1922. Deutsches Kunstarchiv Nürnberg, NL Pietzsch, Richard, I, A, Typoskript mit Lebenserinnerungen, S. 164–171.

²⁸⁸ Hübner: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Nr. Klinger-Archiv, VR 11.

²⁸⁹ Die Literatur zur Kunstkritik ist mittlerweile sehr vielfältig, wenn auch in den Studien zumeist einzelne Zeitschriften exemplarisch hervorgehoben werden: Bringmann, Michael: Die Kunstkritik als Faktor der Ideen- und Geistesgeschichte. Ein Beitrag zum Thema 'Kunst und Öffentlichkeit' im 19. Jahrhundert, in: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*. Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1983, S. 253–278. – Henze, Gisela: *Der Pan. Geschichte und Profil einer Zeitschrift der Jahrhundertwende*. Diss. Freiburg 1974. – Hübner, Klaus Achim: „Die Kunst für Alle“. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstzeitschrift. Diss. Berlin 1954. – Koszinowski, Ingrid: *Von der Poesie des Kunstwerks. Zur Kunstrezeption um 1900 am Beispiel der Malereikritik der Zeitschrift „Kunstwart“*, Hildesheim/ Zürich/

wurde bereits beleuchtet, wie die Kunstkritik sich mit dem Auftreten der unabhängigen Kunstausstellungen, sei es in der Münchener Secession oder der Berliner Vereinigung der XI, in Form und Position immer weiter diversifizierte. Wie in den Erläuterungen zur Gründung der Berliner Secession deutlich gemacht, brachte die Kunstkritik die Unzufriedenheit vieler Künstler mit dem staatlichen Ausstellungsbetrieb zum Ausdruck und trug somit letztlich dazu bei, dass alternative Ausstellungsformen etabliert und wahrgenommen wurden. Nun soll es um die Frage gehen, inwiefern die Kunstkritik die bürgerliche Kunstauffassung und kulturelle Identitätsfindung begleitet hat bzw. diesen Prozess historisch dokumentiert. Zu bemerken ist in diesem Zusammenhang, dass dabei nicht nur Fachzeitschriften und Rundschauzeitschriften zu den Organen der Kritik zählten. Auch die Tagespresse spielte dabei eine immer größere Rolle, wie anhand der Vereinigung der XI von Sabine Meister sowie in der Edition von Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt untersucht wurde.²⁹⁰ Durch all diese Veröffentlichungsorgane erreichten sowohl die konservativen wie auch die liberaleren Rezensenten und Kunstschriftsteller ein immer größer werdendes Publikum.²⁹¹ Nicht nur die einzelnen Ausstellungen und Ankäufe wurden besprochen, sondern auch den Akteuren wie Max Liebermann, Walter Leistikow und Anton von Werner wurde die Möglichkeit eingeräumt, die eigenen Positionen zu vertreten.²⁹² Wesentlich war dabei die ambivalente Haltung der Kritik gegenüber der Secessionsbewegungen sowie der internationalen Kunst. In der Kunstkritik des Kaiserreiches wurden die Ausstellungen der Gruppe der XI sowie zahlreicher anderer Ausstellungsgemeinschaften und Künstlerorganisationen

New York 1985. – Lange-Pütz, Barbara Sabine: *Naturalismusrezeption im ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland. Eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift „Kunst für Alle“*. Diss. Bonn 1987. – Lewis, Beth Irwin: *Art for all? The collision of modern art and the public in late-nineteenth-century Germany*, Princeton, NJ 2003. – Meister, Jochen und Brantl, Sabine (Hg.): *Ein Blick für das Volk. Die Kunst für Alle*, München 2006. – Paas, Sigrun: *„Kunst und Künstler“ 1902-1933. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland*. Diss. Heidelberg 1976. – Rogers 1998 – Syndram 1989.

²⁹⁰ Meister 2005, S. 93–94. Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt: *Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen*. Wädenswil 2011 ff. Dort insbesondere das Vorwort des ersten Bandes, S. 7.

²⁹¹ Zur allgemeinen Verbreitung von Periodika Rüdiger vom Bruch: „[...] erst das Reichspressegesetz von 1874 sowie revolutionäre Entwicklungen im Herstellungs- und Vertriebswesen, ferner die preissenkende Verkoppelung von redaktionellem und Anzeigenraum, ließen seit den 1880er Jahren die Auflagen in die Höhe schnellen, schufen die neuartige Generalanzeiger- und Massenpresse und veränderten das Verhältnis von Leserschaft und Presse, insofern die neue Massenpresse ein Massenpublikum erreichte, vielfach Hauptlektüre war und sich den Bedürfnissen des Publikums (und der Inserenten) anglich“ Bruch, Rüdiger vom: *Kunst- und Kulturkritik in führenden bildungsbürgerlichen Zeitschriften des Kaiserreichs*, in: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*. Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1983, S. 313–347, hier S. 314. Vgl. zur Rezeption der Kunstzeitschriften auch Ursprung 1996, S. 25. – Lange-Pütz 1987, S. 4-5. Schließlich sind die Neugründungen von den Zeitschriften wie *Das Atelier* (1890), *Pan* (1895) und *Kunst und Künstler* (1902) ein deutliches Zeichen für das wachsende Interesse des Leserkreises an künstlerischen Themen.

²⁹² Vgl. dazu u.a. die detaillierten Untersuchungen von Ursprung 1996 und Henze 1974; seit 1902 gilt dies auch für die neu gegründete Zeitschrift *Kunst und Künstler*, vgl. Paas 1976 Für die Rundschauzeitschriften vgl. Kulhoff 1990 und Syndram 1989.

kontrovers besprochen.²⁹³ Einige Kritiker thematisierten insbesondere die Öffnung zur internationalen Kunst und deuteten dies zum Teil nationalistisch um. Ausgangspunkt dieser Debatte war hierbei die Münchener Secession und die Frage, wie international die Ausstellungen der Künstlervereine sein dürfen und müssen.²⁹⁴ In München fand 1869 die erste internationale Ausstellung im Glaspalast statt und war wesentlicher Anstoß für die Rezeption ausländischer, insbesondere französischer Kunst in Deutschland.²⁹⁵ Die Auseinandersetzungen wurden in der Regel unter dem Primat des Nationalen geführt, das seit der Reichsgründung in den Rundschau- und Kunstzeitschriften immer wieder erörtert wurde.²⁹⁶ Die unterschiedlichen Haltungen umfassen hierbei Fürsprecher für eine Öffnung zum Internationalismus einerseits, wie auch die völlige Ablehnung eben dieser Öffnung bei Forderung einer staatstragenden Kunst und einen integralen Nationalismus andererseits, sowie eine dritte Form, die vor allem erzieherisch ausgerichtet war und unter anderem die ökonomischen Interessen der Kunstgewerbebewegung unter nationalem Vorzeichen vertrat.²⁹⁷ Nach Beth Irwin Lewis bestand die Notwendigkeit dieser dritten Haltung unter anderem darin, Kritik an moderner Kunst abzuwehren, indem man betonte, dass die nun (wirtschaftlichen) Erfolg versprechende Kunst nicht ausschließlich aus dem Ausland kam, sondern durchaus deutsch sei und der Erfolg deshalb auch den deutschen Künstlern zu Gute komme.²⁹⁸

Das nationale Anliegen einiger Kunstkritiker durchlief dabei von der Reichsgründung bis in die 1890er Jahre hinein durch die visuelle wie auch schriftliche Auseinandersetzung mit dem Naturalismus eine wesentliche Veränderung.²⁹⁹ Beispielhaft anhand der Kunstzeitschrift „Kunst für alle“ lässt sich festhalten:

²⁹³ Die Kontroversen sind in den genannten Studien dargelegt. Vertiefend setzen sich damit auseinander: Paas 1976; Ursprung 1996. Zur Vereinigung der XI siehe Meister 2005, passim.

²⁹⁴ Ein bemerkenswerter Aufsatz ist dazu beispielsweise in der von Maximilian Harden herausgegebenen Zeitschrift *Zukunft* erschienen: Schuch, Werner: Internationale Kunstausstellungen, in: *Die Zukunft*, 17.1896.1896, S. 355–370.

²⁹⁵ Vgl. Werche 2010 Vgl. z.B. Muther, Richard: Die internationale Kunstausstellung in München II, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 23.1888, Heft 11, S. 308–314.

²⁹⁶ Siehe zur Frage des Nationalen in Kunstkritik: Rogers 1998, S. 28–57 und S. 68–74. – Kulhoff 1990, passim. – Ursprung 1996, S. 156–162. – Syndram 1989, S. 152–156.

²⁹⁷ Hardtwig 1994, S. 258–261. Zur Wirkung dieser Positionen in den publizistischen Organen siehe Rogers 1998, S. 68–74. – Kulhoff 1990, passim. – Ursprung 1996, S. 156–160.

²⁹⁸ „As the seemingly inevitable dominance of modern art became accepted in the exhibitions, it became more urgent to claim this art as authentically German, as no longer a foreign import. The process of assimilation was particularly marked in *Der Kunstwart*, where Ferdinand Avenarius simultaneously upheld, on the one hand, modern art and the necessity of international artistic exchange and, on the other, the integrity of German art rooted in the land and the people – who, he insisted, should never be confused with the rabble. Arguing, that the inspiration for modern developments in German painting, originating in France, conveyed a fully German spirit, he explained that spirit as 'the transfer of beauty from the outward appearance to the inner being, from the physical to the psychological' [*Der Kunstwart* 6, No.1, Okt. 1892, 17–20]“ Lewis 2003, S. 255.

²⁹⁹ Zur Naturalismusrezeption allgemein siehe Lange-Pütz 1987. Ferner Imiela 1975 – Kern 1989.

„Es findet eine Verschiebung von nationalem Thema und Inhalt eines Bildes hin zur künstlerischen Aussprache, Form und Farbe, hin zum Atmosphärisch-Sinnlichen statt. [...] Das Gefühl, die Emotion werden als wichtigstes, als bindendes Element zwischen Kunstwerk und Betrachter gesehen.“³⁰⁰

Durch diese Erweiterung des Nationalen gelang es einigen Rezensenten, den Widerspruch zwischen einem Internationalismus – vertreten durch naturalistische Kunst – und dem von anderen geforderten Nationalismus durch eine Subjektivierung der Kritik zu überwinden. Zugleich konnte die Emotion dem Teil des bürgerlichen Publikums eine Identifikationsfläche zu bieten, die keinen Zugang zu der wilhelminischen „Staatskunst“ mit ihren nationalen Themen hatte.³⁰¹ Der nach Rogers „erweiterte“ Nationalbegriff in der Kunst bezog sich auch und insbesondere auf die Beurteilung von Landschaftsdarstellungen.³⁰²

„In diesem Zusammenhang wird auf eine gewisse Stimmung Wert gelegt, welche beim Betrachter eine Empfindung hervorrufen soll, die ihm eine Kommunikation mit dem im Bild Dargestellten ermöglicht [...] Insgesamt betrachtet ist es für die nationale Kritik ausschlaggebend, daß deutsche Landschaftsmaler auch die Landschaften malen, die sie am besten kennen und in denen sie aufwuchsen.“³⁰³

Die Kritiker forderten also eine Konzentration auf ‚heimatliche‘ Motive und auf die Stimmung des Motivs. Beispielhaft seien hier zwei Besprechungen angeführt, in denen Landschaftsdarstellungen üblers unter diesen Gesichtspunkten rezensiert wurden. Über die Ende 1899 in Düsseldorf ausgestellten Radierungen hieß es:

„Von Deutschen möchten wir noch einige Radierungen erwähnen, die sich entschieden einprägen. [...] Vor allem aber zwei große Radierungen von Ulrich Hübner - Berlin. Die eine : ‚am Altrhein‘, durchgeführt in Luft, Bäumen und Wasser, hängt zwar mitten zwischen Franzosen, behauptet sich jedoch, wie auch die ‚Novemberstimmung‘, recht siegreich.“³⁰⁴

Diese Beurteilung wie auch die Charakterisierung der gleichen Radierungen in der Zeitschrift *Kunst für Alle* als „stimmungsvolle[n] Landschaften“ macht deutlich, inwiefern in

³⁰⁰ Rogers 1998, S. 235–236.

³⁰¹ Der Begriff der Subjektivierung der Kritik spielt bei Rogers eine wesentliche Rolle und wird folgendermaßen erläutert: „Das nationale Moment ist eine Verbindungsmöglichkeit zwischen dem subjektiv Betrachteten des Künstlers, der deutsch ist und das auch wiedergibt, und dem Betrachter, der auch diese subjektiven Emotionen in sich beherbergt und das Dargestellte auf dieser Weise nachvollziehen bzw. emotional-intuitiv begreifen und verstehen kann. [...] Die nationale Begriffsbestimmung und -diskussion erfährt hierdurch eine Erweiterung und wird mehr auf das privat-subjektiv Erfahrbare in der ganz persönlichen kommunikativen Verbindung zwischen dem Künstler und seinem Kunstwerk und dem Betrachter verschoben. [...] Es reicht bei diesem Kunstverständnis aus, daß der Maler deutsch ist, um seine Kunst als deutsch-national zu interpretieren.“ Rogers 1998, S. 264–265.

³⁰² Rogers 1998, S. 267–268.

³⁰³ Rogers 1998, S. 246–247.

³⁰⁴ N.N. 1900b.

diesen Besprechungen der Begriff der Stimmung als Antwort auf die Frage nach einer nationalen Kunst genutzt wurde.³⁰⁵ Stimmung ist in dieser Lesart etwas Andauerndes, ein Wahrnehmungsraum, indem man sich begibt.³⁰⁶ Die französische Kunst wird im Gegensatz dazu mit der sehr viel flüchtigeren Atmosphäre assoziiert. Anhand der Analyse Rogers lässt sich dies im übertragenen Sinn ablesen. „Die Negativ-Bewertung und Verurteilung der französischen Kunst schlechthin findet ihre Apotheose in der Bewertung des Impressionismus seitens der deutsch-nationalen Kunstkritiker in der ‚KfA‘“, dabei werden insbesondere die Bewertungskriterien der Seelentiefe einer oberflächlich technischen Virtuosität gegenübergestellt.³⁰⁷ Auch Adolf Rosenberg kritisiert die französischen Impressionisten stark, wie Barbara Paul herausgearbeitet hat. Zwar hielt er beispielsweise die Landschaften von Claude Monet und Camille Pissarro für erträglich, vermisste aber „[i]n ihren allzu nüchtern gemalten Bildern [...] ‚Stimmung‘.“³⁰⁸

Die erhöhte Aufmerksamkeit, die der Landschaftsmalerei seitens der Rezensenten unter dem Vorzeichen eines neuen nationalen Kunstverständnisses entgegengebracht wurde, verweist darauf, dass sie auch einen wesentlichen Anteil an der Verfestigung des bürgerlichen Nationalbewusstseins hatte.³⁰⁹ Die subjektive Erfahrung der Landschaft ist es, die die Re-

³⁰⁵ In der *Kunst für Alle* heißt es zu den Radierungen: „U. Hübner fällt angenehm auf in zwei höchst stimmungsvollen Landschaften.“ N.N.: Düsseldorf. Ausstellung von Original-Radierungen, in: *Kunst für Alle*, 15.1900a, S. 184–185, hier S. 184. Auch in der Besprechung zu einer Ausstellung der ‚Freien Kunst‘ im Januar 1900, an der Hübner als Gast teilnahm, wird sein Gemälde ‚Abend im Dorfe‘ als stimmungsvoll bez.: „Als Gäste der ‚Freien Kunst‘ sind ausser dem amüsanten Toorop noch Ulrich Hübner und R.Kaiser-München mit ein paar guten Bildern vertreten; besonders Hübner's ‚Abend im Dorfe‘ ist trefflich, stimmungsvoll, einfach und von einer gewissen Größe getragen.“ N.N. 1900c Das Werk konnte leider bisher nicht identifiziert werden.

³⁰⁶ Hier wird deutlich, wie sehr die Rezensenten sich zum Teil noch mit Vokabular behelfen, dass bereits in der Beurteilung romantischer Kunst an Bedeutung gewonnen hatte. In Bezug etwa auf Caspar David Friedrich heißt es dazu bei Wedekind: „Vielmehr stellt die Landschaft einen Empfindungsraum dar, den der Maler aktiv aufsucht, um sich dort von der Stimmung der Natur ergreifen zu lassen, im Versuch, Gefäß dafür zu werden und seine Stimmung mit der Natur zu synchronisieren. Nicht der Mensch legt allein in die Natur etwas hinein, sondern die Natur ist von einer Stimmung erfüllt, die den Menschen erfasst und seine Seele in Schwingungen versetzt.“ Wedekind, Gregor: *Metaphysischer Pessimismus. Stimmung als ästhetisches Verfahren bei Caspar David Friedrich*, in: Kerstin Thomas (Hg.): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, München 2010, S. 31–50, hier S. 45.

³⁰⁷ Rogers 1998, S. 544. Vgl. dazu auch Gutbrod, E.: *Die Rezeption des Impressionismus in Deutschland 1880-1910*. Unveröffentlichte Diss. Universität München 1980, S. 52–53. Ein anschauliches Beispiel ist der Beitrag von Georg Hermann: „Und so sind die Franzosen im allgemeinen bessere Maler, die Deutschen aber bessere Künstler; neben dem hervorragenden Geschmack der Franzosen steht ein auffallender Mangel an schöpferischer Phantasie; bei den Deutschen hält oft die Ausführung mit dem Beabsichtigten, Erreichenswerten nicht Schritt; die Franzosen neigen zum Virtuositentum und zu spielerischer Liebenswürdigkeit.“ Hermann, Georg: Berlin Kunstsalons, in: *Gesellschaft*, 15, Band 4.1899, Heft 5, S. 348–352, hier S. 351. Ein weiteres Beispiel: „Was hier zu lernen ist, heißt Malkunst; Tiefe und Größe brauchen wir nicht im Auslande zu suchen.“ Zobel, Victor: Bildende Kunst. Berliner Kunstausstellungen, in: *Der Kunstwart*, 13.2.1900, Heft 17, S. 194–197, hier S. 194. Für die Zeit davor und danach vgl. exemplarisch auch: Muther 1888, S. 309. – Moeller van den Bruck, Arthur: Die Überschätzung der französischen Kunst in Deutschland, in: *Der Kunstwart*, 18.1905, Heft 22, 501–503. – Echte, Bernhard: „Nous croyons, que tout Berlin aimera l'art français apres cette exposition“, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Das Beste aus aller Welt zeigen“. Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1898-1901*. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2011a, S. 163–176.

³⁰⁸ Paul 1993, S. 29–30. Paul nimmt Bezug auf Adolf Rosenberg: *Geschichte der modernen Kunst*, Bd I: *Geschichte der französischen Kunst von 1789 bis zur Gegenwart*, Leipzig 1884, 2. Aufl. mit dem zusätzlichen Kapitel „Die Malerei von 1884-1893“, 1894, hier S. 337–338.

³⁰⁹ Rogers verweist anhand der Besprechungen in der *Kunst für Alle* darauf: Rogers 1998, S. 267–268. Siehe dazu auch in

zensenten in der naturalistischen Landschaftsmalerei entdeckten und für eine subjektivierte Kritik verwendeten.³¹⁰ In der Analyse von Rogers wird deutlich, dass sich diese Subjektivierung vor allem in den Rezensionen der Secessionsbesprechungen unter Verwendung des zum Teil unscharfen Begriffs ‚Stimmung‘ niederschlug. „Die Stimmung wird als nationaler Träger verstanden und interpretiert. Dies zeigt sich durchgehend in den Sezessionsbesprechungen in der ‚KfA‘[...].“³¹¹

Die Verknüpfung von bürgerlichem – im Sinne von nicht staatlichem – Nationalismus, ‚gestimmter‘ Landschaftswahrnehmung und Heimatgefühl erhob die Landschaft als gemeinsame Umgebung so zu einem Beitrag der bürgerlich-nationalen Identitätsfindung, und brachte, wie eingangs beschrieben die Widersprüchlichkeiten von Region und Nation zusammen.³¹² Ein Beispiel aus der Kunstkritik ist hierfür Alfred Lichtwarks Artikel über die Deutsche Kunst aus der *Kunst für Alle*, in der er die Bedeutung lokalen Kunstschaflens und lokaler Kunstpflege hervorhebt.

„Es darf dabei jedoch nicht übersehen werden, dass im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts überall starke Triebe lokaler Kunst und Kunstpflege aufgeschossen sind. In den alten Stammeszentren und den grösseren Residenzen beginnt es sich zu regen. Zunächst hat man in Cöln, Hamburg, Frankfurt begonnen, der vergessenen heimischen Kunst nachzuspüren und ihre lange Zeit unterschätzten Leistungen zu Ehren zu bringen, mit der ausgesprochenen Absicht, einer neuen Produktion im Herzen des Volkes dadurch den Boden zu bereiten.“³¹³

Das Spannungsverhältnis zwischen Regionalismus, Nationalismus und Internationalismus blieb also der wesentliche Kern der öffentlichen Kunstdebatte der Zeit, da die „Verschiebung des nationalen Moments“ in die subjektive Betrachtung nicht für alle Kritiker, Kunstschriftsteller und Publikumsteile nachzuvollziehen war.³¹⁴ Ein immerwährender Vorwurf lautete, dass die deutschen Künstler zu sehr die (inhaltsarme) Kunst der Franzosen nachahmten. Dafür ist Rosenberg bereits 1893 ein anschauliches Beispiel, so schreibt er über eine Ausstellung Lesser Urys: „Aber wo bleibt die Stimmung, das seelische Element, die Gemühtiefe oder auch nur, wenn wir uns auf die geringsten Ansprüche beschränken, die

der Einleitung angeführte Literatur zum Forschungsstand.

³¹⁰ Um nur ein Beispiel zu nennen, sei hier auf den Aufsatz „Was ist Hellmalerei?“ von Cornelius Gurlitt verwiesen, der anhand eines Spaziergangs im Nebel darüber reüssiert, wie sehr die Hellmaler ihm die Schönheit verschiedener Stimmungen nahe gebracht haben. Gurlitt, Cornelius: Was ist Hellmalerei?, in: *Der Kunstwart*, 2.1888/89, Heft 22, S. 337–339.

³¹¹ Rogers 1998, S. 266. Ein Beispiel ist dafür die Besprechung Paul Schultze-Naumburgs der Münchener Secessionsausstellung 1896: Schultze-Naumburg, Paul: Die Internationale Kunstausstellung 1896 der Secession München, in: *Kunst für Alle*, 11.1896, Heft 19, S. 289–293.

³¹² Hardtwig 2005a, S. 245. Vgl. dazu auch die Einleitung und die dort zitierte Literatur.

³¹³ Lichtwark, Alfred: Deutsche Kunst, in: *Kunst für Alle*, 15.1900, Heft 19, S. 441, hier S. 448.

³¹⁴ Vgl. Rogers 1998, S. 230.

nationale Note? Alles nur Nachäffung der naturalistischen Belgier und Franzosen. Und von diesen Leuten erwarten ihre Wortführer in der Presse das Heil der deutschen Kunst!“³¹⁵ Zwar wurde nicht von allen Rezensenten diese Orientierung grundsätzlich bemängelt, einige lobten die französische Malweise, forderten aber auch eine ‚Akklimatisierung‘ an deutsche Verhältnisse, wie Richard Muther im zweiten Teil seiner Besprechung der internationalen Kunstausstellung in München 1888: "Die meisten Bilder lassen noch zu deutlich erkennen, daß wir es mit einer jungen Kunstrichtung zu thun haben, die noch in großer Einseitigkeit befangen ist. Die Mehrzahl ist Pariser Import, der sich noch zu wenig in Deutschland akklimatisirt hat."³¹⁶

Derartige Diskurse in der Kunstkritik waren auch Ausdruck der sozialen Zersplitterung des Bürgertums. Die sich ausbildenden Teilkulturen und deren Kunstauffassungen spiegelten sich zum Beispiel in den verschiedenen Rundschauzeitschriften wider.³¹⁷ Wesentlich fällt bei den vorliegenden Analysen auf, dass diejenigen Kritiker, die die Secessionen unterstützen, die Kunstauffassung eines elitären Teil des Bürgertums ansprachen und ausdrückten, der durch sein Mäzenatentum die Secessionsbewegung und nach der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg auch Künstlergruppierungen wie die Brücke, den Sturm und andere Künstler unterstützte. Nach Philipp Ursprung umfasste die Entwicklung der Kunstkritik zur Zeit der Secession mehreren Schritte - unter Auseinandersetzungen über die Art der Kritik – vom Richter über den Komplizen (der Secession) zum Triumphator und letztlich als Erzieher³¹⁸

„Die zuerst skeptisch abwartende Haltung der Kritiker wandelte sich innert kurzer Zeit zu einer zielgerichteten Programmatik. Aus neutralen Beobachtern wurden parteiische Mitstreiter [...]. Dem Kampf der Secessionisten um Anerkennung entsprach die Ausbildung der Wertsysteme der Kritiker, und der Triumph der Secessionen um 1900 war auch der Moment der grössten Wirksamkeit der Kritiker.“³¹⁹

³¹⁵ Rosenberg 1893, S. 378.

³¹⁶ Muther 1888, S. 308. Weiter heißt es dort auf S. 309: „Ich wünsche mir auch keine von des Gedankens Blässe angekränkelte Malerei, welche philosophische Tiefe mit technischer Impotenz erkaufte. Aber ein gewisser Gedankenreichtum und eine gewisse Gemütsstärke waren zu allen Zeiten die Eigenschaften deutscher Kunst, und es wäre bedauerlich, wenn jetzt in einseitiger Prinzipienreiterei dieses unser nationales Erbteil verleugnet werden sollte. Das ist es ja, was die Franzosen an Uhde so anerkennen, daß er das Formale des neuen Prinzips mit deutscher Gemütsstärke vereint.“

³¹⁷ Kulhoff 1990, S. 245–247. Kulhoff fasst diese Positionen verkürzt zusammen: Die Deutsche Rundschau ist demnach traditionalistisch und weltfremd, die zeitgenössische Kunst wird ignoriert; Die Neue Rundschau unterstützt den Impressionismus und vertritt eine vom Tagesgeschehen abgehobene Elfenbeinturmhaltung; Der Kunstwart vertritt die Phantasiekunst. Kulhoff 1990, S. 193–194. Die Untersuchung zum Kunstwart von Ingrid von Koszinowski differenziert weiter: „Erst nach 1902/3, als sich die Mehrzahl der jüngeren Kritiker den Ideen der Impressionisten zuwandten, läßt sich die Haltung der Zeitschrift als stilkonservativ bezeichnen.“ Koszinowski 1985, S. 212.

³¹⁸ Ursprung 1996, S. 88–90. Schon die Zeitgenossen teilen diese Sicht: Hermann 1899, S. 350.

³¹⁹ Ursprung 1996, S. 98.

Aus Sicht der Kritiker war von einem ästhetischen Konsens also nur bedingt zu sprechen, der zudem ständig neu konstituiert werden musste.³²⁰ Er hat insofern eine ambivalente Funktion im Berlin der 1890er Jahre. Einerseits dient er in seiner Individualität gegenüber der hohenzollerschen Kunstpolitik dem Bürgertum als identitätsstiftend, andererseits befindet sich ebendieses Bürgertum bereits in einer Differenzierung in Teilgruppen. Dieser ästhetische Konsens und sein Ausdruck in den Kunstberichterstattungen der Zeit bezieht sich demnach schon bald nur auf einen Teil des Bürgertums, beziehungsweise befindet sich in ständiger Ausdifferenzierung, was an der weiteren Verbreitung der Kunstzeitschriften und Kunstberichterstattung im Allgemeinen abzulesen ist.³²¹ Die Konflikte im Kaiserreich lassen sich also nicht nur auf den Kampf um Fortschritt und Reaktion reduzieren, das Bürgertum bewegte sich in seiner Ausdifferenzierung immer auch in einer Spannung zwischen der Universalität ihrer Prinzipien und der elitären Abschottung von weiten Teilen der Gesellschaft.³²² Die Kunstkritik ist vielleicht nicht das Sprachrohr dieser Bürgergruppen, aber sehr wohl ein Abbild ihrer Zersplitterung und diversifizierten Haltung gegenüber verschiedenen Kunstauffassungen. Dies soll anhand der Berliner Secession und Beurteilungen Ulrich Hübners nun weiter verdeutlicht werden.

Erscheint die Secessionsgründung noch elitär, zeugt bereits ihr erster Ausstellungserfolg davon, dass sie durchaus massen- und publikumstauglich war.³²³ Dies sollte sich auch mit der zweiten Ausstellung der Secession bestätigen. Die wesentliche Ergänzung zur ersten Ausstellung war hierbei die Beteiligung internationaler Künstler wie zum Beispiel Pissarro, Auguste Rodin, und Giovanni Segantini.³²⁴ Die Internationalisierung der Ausstellung wurde

³²⁰ Siehe S. 72.

³²¹ Vgl. Kulhoff 1990, S. 246–247.

³²² Sheehan, James J.: Wie bürgerlich war der deutsche Liberalismus?, in: Dieter Langewiesche (Hg.): *Liberalismus im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*. 30 Beiträge. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Göttingen 1988, S. 28–44, hier S. 42. Ebd. auch umfangreiche Literatur zur Krise des Bildungsbürgertums. Vgl. zu Struktur, Verlauf und Konsequenzen der Krise Jarausch, Konrad H.: Die Krise des deutschen Bildungsbürgertums, in: Jürgen Kocka (Hg.): *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Politischer Einfluß und gesellschaftliche Formation*. Teil IV. Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Stuttgart 1989, S. 180–205.

³²³ Vgl. z.B. die Berliner Tagespresse: Voß, Georg: Die Eröffnung der Ausstellung der Berliner Secession, in: *National-Zeitung*, 20.5.1899, S. 1. – Voß, Georg: Die Berliner Secession, in: *National-Zeitung*, 21.5.1899, S. 1–2. – Stahl, Fritz: Die Berliner Secessionsausstellung, in: *Berliner Tageblatt*, 20.5.1899, Abendausgabe – Mortimer, Richard: Die Ausstellung der Berliner Secession. (1), in: *Kunst für Alle*, 14.1899, Heft 20, S. 314–315. – Mortimer, Richard: Die Ausstellung der Berliner Secession. (2), in: *Kunst für Alle*, 14.1899, Heft 21, S. 326–327, hier S. 326. Eine abwehrende Haltung ließ hier einzig der konservative Ludwig Pietsch in der Vossischen Zeitung erkennen: Pietsch, Ludwig: Die Ausstellung der Secession, in: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und Gelehrten Sachen- Vossische Zeitung*, 24.5.1899, Erste Beilage. Auch im Vorwort des Kataloges zur zweiten Ausstellung: „Der Erfolg unserer ersten Ausstellung, welcher unsere kühnsten Erwartungen übertraf, hat den Beweis geliefert, dass die Gründung der Berliner Secession nicht einer vorübergehenden Laune entsprang, sondern einem Bedürfnisse sowohl des Publikums wie der Künstler entgegenkam.“ *Berliner Secession: Katalog der zweiten Kunstausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1900, S. 11.

³²⁴ Vgl. Berliner Secession 1900.

in den Kritiken ambivalent wahrgenommen. Rosenhagen hebt beispielsweise positiv hervor, dass die Menge internationaler Kunst geringer sei, als in der Großen Berliner Kunstausstellung.³²⁵

Die in den Standardwerken zur Berliner Secession vielfach untersuchten ambivalenten und widersprüchlichen Beziehungen zwischen Secessionsbewegungen und Kunstkritik beruhen jedoch nicht nur auf der erläuterten Zersplitterung der Leser und des Publikums, sondern auch auf unterschiedlichen Bewertungsgrundlagen. Während die Kritiker zum Teil ideologischen Erneuerungsbewegungen anhängen und ihre Kritik daraus ableiteten, handelte es sich bei den Secessionen eher um eine Mischform aus Erneuerungsbewegung und wirtschaftlicher Interessenvertretung.³²⁶

Die Kunstkritik differenzierte zum Teil sehr fein und war dabei nicht immer direkt parteiisch, sie lässt sich deshalb nicht ausschließlich auf die zwei Lager der Für- und Widersprecher festlegen.³²⁷ Die in den Kunstkritiken der Zeit formulierte Ambivalenz von Anerkennung eines internationalen Stils beziehungsweise Einflusses zur Hervorrufung eines identitätsstiftenden – sei es nun lokalen, regionalen oder nationalen – Gefühls bei gleichzeitig gefordertem Nationalismus kennzeichnet auch die Kunst Ulrich Hübners und begründet damit seinen Erfolg wesentlich, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Obwohl Hübners Ausstellungsteilnahme bei der ersten Secessionsausstellung zunächst nicht besonders viel Aufmerksamkeit seitens der Presse entgegengebracht wurde³²⁸, und auch seine Landschaft in der Dresdner Kunstausstellung 1899 nicht besprochen wurde,³²⁹ ist eine Besprechung dieser Ausstellung in der Zeitschrift *Kunst für Alle* an dieser Stelle den-

³²⁵ Rosenhagen 1900, S. 459.

³²⁶ Ursprung 1996, S. 96–97.

³²⁷ Exemplarisch sei hier der Kunstwart mit seinen Ausstellungsbesprechungen genannt: „Wie der Überblick über die Ausstellungsbesprechungen der Zeitschrift zeigt setzt sich der Kunstwart zunächst für die jungen oppositionellen Künstler ein, indem er den Wunsch nach individueller Schaffensfreiheit und die Gründung unabhängiger Ausstellungsgemeinschaften befürwortet. Mit der Kritik der offiziellen akademischen Richtung und der Anerkennung der Münchner Secession unterstützt die Zeitschrift so ihrem Versprechen gemäß die ‚fortschrittlichen Kräfte‘. Um 1900 ändert sich jedoch die Haltung des Kunstwart gegenüber der jungen Künstlergeneration. Bereits das Programm der Berliner Secession stößt auf Kritik. Ausdrücklich distanziert sich die Zeitschrift in den Jahren nach der Jahrhundertwende von der Kunstanschauung der Impressionisten sowie von allen l'art pour l'art-Tendenzen. Kennzeichnend für die Haltung des Kunstwart nach 1900 ist somit seine Opposition sowohl gegen die offizielle akademische Richtung, als auch gegen den Impressionismus, der nunmehr ‚gewissermaßen als Kollektivprogramm der Secession galt.“ Koszinowski 1985, S. 57. Zahlreiche Beispiele für die differenzierte Kunstkritik der Zeit am Beispiel des Salon Cassirers liefern die Einleitungen von Bernhard Echte zu den Ausstellungsjahrgängen in der Kunsthandlung in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): Die Ausstellungen / Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer. Wädenswil 2011 ff. passim.

³²⁸ In der ersten Deutschen Kunstausstellung der Berliner Secession war Ulrich Hübner laut Katalog mit dem Gemälde *Abendsonne* vertreten. Das Gemälde konnte bisher nicht identifiziert werden. Eine Besprechung dieses Werkes ist in den Rezensionen zur ersten Berliner Secessionsausstellung nicht nachzuweisen.

³²⁹ In der Deutschen Kunstausstellung Dresden war Ulrich Hübner unter der Nummer 204 mit einer nicht näher beschriebenen Landschaft vertreten. Möglicherweise handelt es sich dabei um die heute im Lindenau befindliche Ansicht *Gärten bei Warnemünde*, WVZ-Nr. 7. Ein entsprechender Aufkleber befindet sich rückseitig auf dem Keilrahmen.

noch interessant, weil darin erneut das nationale Element als wesentliches Bewertungskriterium herangezogen wird:

„Überhaupt aber zeigt die Deutsche Kunstausstellung Dresden 1899 die deutsche Kunst auf einer hohen Stufe des Könnens und den Entwicklungsgang der deutschen Malerei, der durch die moderne Strömung in neue Bahnen gelenkt wurde, in voller Klärung begriffen.“³³⁰

Wie beschrieben, befindet Hübner sich zu diesem Zeitpunkt in einer künstlerischen Orientierungsphase.³³¹ Das Ringen und Experimentieren Hübners um einen eigenen Stil bleibt auch den Kunstkritikern in Berlin nicht verborgen.

1901 hatte Hübner das erste Mal die Gelegenheit, dem Publikum des Kunstsalon Cassirer mit einer umfangreicheren Ausstellung einen Einblick über sein Schaffen zu vermitteln.³³² Fritz Stahl beurteilte im Rahmen dieser Ausstellung Hübners Imitation der französischen Impressionisten erstaunlich positiv als Durchgangspunkt auf dem Weg zum eigenen Schaffen.

„Hübner, dessen frühere, immer sehr tüchtige Arbeiten etwas Unpersönliches, wenn man so sagen darf: konventionell Modernes hatten, schlägt jetzt einen frischeren Ton an. Er ist offenbar von den französischen Impressionisten beeinflusst und macht mitunter ihre Technik sogar bis zum Pinselstrich nach, aber seine Beobachtung der Natur ist durchaus selbstständig und ehrlich, und er hat alle Chancen, auf diesem Wege zu einer eigenen Art zu kommen. Diese Bilder mit ihrer Wildheit, die manchmal nur aus Angst vor der Zahmheit entstanden scheint, bez. gewiß nur einen Durchgangspunkt.“³³³

Andere Rezensenten urteilten weniger positiv, so etwa Willy Ganske im Berliner Lokal-Anzeiger, der Hübners Landschaften als öde empfindet und sich fragt, ob diese Werke absichtlich, zum Spotten „[...] im Oberlichtsaale durch des todten Franzosen Daubigny entzückende Frühlingslandschaft auf ihren richtigen Werth heruntergedrückt werden?“³³⁴

Schließlich gibt es auch eine Besprechung die erneut die Thematik aufgreift, inwiefern deutsche Künstler sich von französischer Kunst beeinflussen lassen sollten. Für Hübner beurteilt Max Osborn in seiner Kritik die Auswirkungen auf dessen Schaffen durchweg positiv,

³³⁰ Schumann, Paul: Deutsche Kunstausstellung Dresden 1899. Teil 2, in: *Kunst für Alle*, 14.1899, Heft 19, S. 293–296, hier S. 296.

³³¹ Vgl. S. 71.

³³² Einige Rezensionen, die hier nicht einzeln untersucht werden können, seien zumindest genannt: Vollmar, Helene: Aus dem Berliner Kunstleben, in: *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 31.3.1901a – N.N.: Im Salon Bruno und Paul Cassirer, in: *Deutsche Warte*.1901a, Heft 95 – Rosenhagen 1901a. Besonders hervorgehoben und positiv beurteilt wird Hübner in einer Besprechung Rudolf Herzog in den Berliner Neuesten Nachrichten: Herzog, Rudolf: Aus dem Kunstsalon Cassirer, in: *Berliner Neueste Nachrichten*, 11.4.1901. Inwiefern die Freundschaft zwischen Hübner und Herzog dieses Urteil beeinflusst hat, lässt sich mangels Quellen nicht beurteilen. (vgl. Blühm 1988, S. 12.) Zu weiteren Ausstellungsbeteiligungen bei Cassirer siehe das nachfolgende Kapitel.

³³³ Stahl, Fritz: Aus dem Berliner Kunstleben, in: *Berliner Tageblatt*, 4.4.1901a.

³³⁴ Ganske, Willy: Die Ausstellungen bei Bruno und Paul Cassirer, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 31.3.1901.

doch mahnt er die jungen Künstler im Allgemeinen auch:

„Nur scheint bei allen diesen großen Fortschritten der Anschluß an die französischen Muster oft so eng, daß man, nachdem man Beifall geklatscht hat, eine kleine Warnung aussprechen möchte. Es hilft nichts: das absolut Malerische das nur die Farbe herrschen und gar nichts daneben aufkommen läßt, kann als Ziel für uns nicht gelten. Den Franzosen darf es wohl hie und da Selbstzweck sein, ihre Natur drängt sie dahin; bei uns wird es auf die Dauer immer nur als eine Hauptkraft neben anderen Hauptkräften der Kunst Nutzen bringen.“³³⁵

Die besprochene Ausstellung bei Cassirer scheint für Hübner ein wichtiger Aspekt gewesen zu sein. Im Anschluss daran nahm er auch mit mindestens zwei Werken an der Sommerausstellung bei Cassirer 1901 teil.³³⁶ Gleich in der zweiten Ausstellung im Salon Cassirer des Jahrgangs 1901/02 war Hübner wieder umfangreich vertreten und wurde positiv besprochen. In dieser Ausstellung trat Hübner, wie oben bereits erläutert, mit bürgerlichen Motiven des Tennisspiels, des Schlosses Tegel und Hafenansichten von Warnemünde auf und erhielt dafür mehrheitlich positive Rezensionen wie die folgende von Oscar Bie, der zudem gleich fasst, mit welcher Vielfalt an Motiven Hübner vertreten ist und aus welcher Richtung er ihn beeinflusst sieht.

„Ulrich Hübner entwickelt sich fabelhaft. Er macht es ein wenig wie die französischen Landschaftler und Figurenmaler und zwar in ihrer früheren Zeit, wo sie noch graue Luft malten statt gelber Sonne, aber er machts aus dem Handgelenk. Seine Warnemünder Szenen, besonders bei Regen, sind durchweg persönlich und interessant gesehen. Sein Tennisplatz mit dem Blick *durch* [Hervorhebung im Original] die Netze und den weißbekleideten, weißbeschuhten Spielern ist in Stimmung und Technik prächtig. Sein Damenportrait ist wahre Velasquez- und Manetschule und dennoch ganz eigen und lebendig. Das kleine keramische Stilleben nicht minder. Das ist ein großes Talent, das da in Berlin auferstanden ist. Viel mehr Zeug ist darin, als bei manchem Franzosen, über den espritvolle Dichter schöne Artikel schreiben.“³³⁷

Auch Hans Rosenhagen verfasste eine umfangreiche Rezension dieser Ausstellung, in der er Hübner viel Platz einräumte. Wesentlich in seiner Besprechung ist aber weder der Umfang noch die durchaus positive Beurteilung Hübners sondern Rosenhagens leidenschaftliche Positionierung gegenüber der erhobenen Vorwürfe, etwa bei Max Osborn und Fritz

³³⁵ Osborn, Max: Aus dem Berliner Kunstleben, in: *National-Zeitung*, 13.4.1901.

³³⁶ Echte und Feilchenfeldt 2011a, S. 480.

³³⁷ Bie, Oscar: Hier und dort, in: *Berliner Börsen-Courier*, 1.12.1901.

Stahl, französische Kunst (in deutschen Ausstellungen) würde deutschen Künstlern schaden.³³⁸

„Stellen diese Leute auf solche Weise der deutschen Kunst nicht geradezu ein jammervolles Zeugnis aus? Wie elend schwach muß sie sein, wenn ihr ein paar französische Bilder im Lande solchen Schaden zufügen können! Wenn die deutsche Kunst durch das, was diese Zitternden wagen, repräsentiert würde, dann freilich würden die Franzosen zu fürchten sein. Zum Glück aber ruht ihr Ansehen nicht auf so schwachen Stützen, sondern ist begründet auf Eigenschaften, die ihr gestatten, auch Neues ohne Schaden für ihr Wesen aufzunehmen. [...] Wenn die guten französischen Bilder im Salon Cassirer nun wirklich keinen anderen Nutzen gestiftet hätten, als den, daß ein einziger junger Berliner Maler durch sie auf den richtigen Weg geleitet worden wäre, so müßte das bei den bekannten Berliner Kunstverhältnissen schon als ein Gewinn angesehen werden, über den man jede sonstige schädliche Wirkung vergessen dürfte.“³³⁹

Diesen Gewinn erkennt Rosenhagen in Hübner, stellt jedoch im Vergleich mit einer Landschaft Edouard Manets heraus, dass Hübner nicht französisch male, sondern ganz deutsch bleibe und dies auch negative Aspekte habe:

„Die Behäbigkeit des Deutschen verleugnet sich in keinem von Hübners Bildern, selbst nicht in dem Werke, das einen Lawn-Tennis-Platz in Berlin W. zum Gegenstande hat und die internationale Physiognomie der Großstadt illustriert.“³⁴⁰

Immer wieder wurde bei Besprechungen Hübners die Beeinflussung durch die Franzosen thematisiert und unterschiedlich beurteilt. Rosenhagen, gerade noch ein starker Verfechter des Werkes Hübners, urteilte beispielsweise 1902 sehr viel kritischer, dass Hübner verhindern müsse, Werke wie nach der Schablone zu schaffen und ging damit auf die wiederkehrenden Motive im Werk Hübners, in diesem Falle das Landhaus, ein.³⁴¹ Zu übertragen ist diese Kritik möglicher Weise in den folgenden Jahren auch auf andere Motive, die sich der Titelnennung in Ausstellungskatalogen und Rezensionen oft wiederholen. Es fällt dabei auf, dass Hübner trotz der von Rosenhagen angeführten Kritik, nicht nach Schablone zu malen, 1901 und 1902 noch verschiedene Motive ausstellte, wie die bereits besprochenen

³³⁸ Weitere Besprechungen sind zusammengefasst bei Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 51–70. Anzumerken ist noch Fritz Stahls Beurteilung, die eher negativ ausfällt und in der Hübners „Art der Impressionisten“ sowie mangelnde Schönheit und Ästhetik kritisiert werden. Stahl, Fritz: Aus dem Berliner Kunstleben, in: *Berliner Tageblatt*, 11.12.1901b. Stahl argumentiert ähnlich wie Max Osborn in seiner Besprechung der vorherigen Ausstellung Hübners bei Cassirer was die zu große Nähe zu französischer Malerei angeht. Osborn 1901.

³³⁹ Rosenhagen, Hans: Ausstellung bei Paul Cassirer, in: *Der Tag*, 14.12.1901f.

³⁴⁰ Rosenhagen 1901f.

³⁴¹ Rosenhagen, Hans: Aus den Berliner Kunstsalongen, in: *Der Tag*, 19.12.1902d – Rosenhagen, Hans: Von Ausstellungen und Sammlungen. Berlin Salon Paul Cassirer, in: *Kunst für Alle*, 18.1903c, Heft 10, S. 244–248. –: Bie, Oscar: Hier und dort, in: *Berliner Börsen-Courier*, 21.12.1902 – Osborn, Max: Kunstsalon Cassirer, in: *National-Zeitung*, 20.12.1902.

Stadtdarstellungen, Freizeitbilder und Interieurs, ab 1902 dann jedoch im Wesentlichen mit Werken aus Travemünde, Warnemünde und Hamburg vertreten war.³⁴² Das Motiv des Hafens wird nun zum bestimmenden Element. Den mehrteilig positiven Rezensionen ist zu entnehmen, dass dieses Motiv seinem malerischen Talent entgegenkam, wenn auch die französischen Vorbilder den Rezensenten nach wie vor auffielen:

„Ulrich Hübner stellt einige glänzende Hamburger Bilder aus. Wohl erkennt man die französischen Vorbilder, sogar die Manieren von 1860 und dann wieder 1890, die er annimmt, aber es ist eine derartige Echtheit in seinen Ausschnitten und Farbwerthen, daß man sich keine größere Selbstständigkeit wünschen wird. Von feinstem Farbgefühl ist die Absetzung der schattigen stumpfen Töne in Segeln, Kähnen, Menschen auf dem großen Stück namentlich auf der linken Seite. Zum Greifen voll ist die Luft auf dem Bilde mit dem Haus, auf den Alsterscenen, auf den leicht hingestrichenen hinteren Landstreifen und den schaukelnden Booten. Beneidenswerth ist seine Wassertechnik: eine glückliche Mischung differenzierter und doch abgestimmter, nicht zu langer, nicht zu kurzer Wasserberge und Thäler, bis vornhin belebt durch den Einschlag dunklerer Kahnreflexe, hellerer Wolkenspiegelungen.“³⁴³

Hübner wird in den folgenden Jahren in den Rezensionen als junges Talent, vielversprechender Künstler und begabter Landschaftler in Ausstellungsrezensionen in der Regel positiv besprochen. 1904 wirft ihm ausgerechnet Rosenhagen mit im selben Atemzug genannten „Deuschtümlern“ vor, zu wenig Eigenartigkeit zu besitzen.³⁴⁴ Ganz konkret kritisiert er, dass aufgrund von Farbigkeit und Licht, die deutschen Landschaften sehr viel mehr an Frankreich erinnern, als an die dargestellten Orte. „Die meisten von Ulrich Hübners Bildern sind vortrefflich; nur ein deutscher Maler dürfte sie nicht gemalt haben“, heißt es in seiner abschließenden Beurteilung der Ausstellung von Werken Hübners im Salon Cassirer Ende 1904, die den anhaltenden Vorwurf, Hübner male zu französisch damit gut beschreibt.³⁴⁵ Andererseits wurde Hübner im internationalen Vergleich geradezu schon als preußisch wahrgenommen, was die Bandbreite der Beurteilung zeigt und zugleich verdeutlicht, wie die Kritik sich in Bezug auf die Avantgarden auch schwer tat:

³⁴² Vgl. dazu die im Werkverzeichnis nachgewiesenen Gemälde ab WVZ-Nr. 2-32. Hans Rosenhagen schreibt zwar in seiner Besprechung der Ausstellung, dass sie vielfältiger sind, bezieht sich damit jedoch wohl weniger auf das Sujet als vielmehr auf die Malweise und künstlerische Auffassung, die der zuvor als zu schablonenhaft kritisiert hatte. Rosenhagen, Hans: Aus den Berliner Kunstsalongen, in: *Kunst für Alle*, 19.1903d, Heft 6, S. 151.

³⁴³ Bie 1902.

³⁴⁴ Rosenhagen, Hans: Von Ausstellungen und Sammlungen. Berlin, in: *Kunst für Alle*, 20.1904b, Heft 7, S. 164–166, hier S. 164–165.

³⁴⁵ Rosenhagen 1904b, S. 165. Mehr Kritiken zu der Ausstellung, die auch eine umfangreiche Zusammenstellung von Werken Vincent van Goghs zeigte in Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 571–597. Diese Rezension entstand vor dem Hintergrund einer erneuten Auseinandersetzung um nationale Kunst, die ausgelöst durch den Streit um die Weltausstellung von St. Louis 1903 und 1904 wieder verschärft stattgefunden hat. Siehe dazu ab S. 73.

„Man vergleiche z. B. seine [Edvard Munchs] Travemünder Motive, die grellbunten, harten, schreienden mit denen, die Hübner ausstellt. Man wird sagen können: Hübner verhält sich hier zu Munch, wie ein preußischer Gardeinfanterist beim Parademarsch zu einem betrunkenen durch ein Hafengäßchen hintorkelnden buntaufgetakelten Matrosen eines Seglers der Handelsmarine.“³⁴⁶

³⁴⁶ Norden, Julius: Aus unseren Kunstsalons. Francisco de Goya y Lucientes, in: *Die Gegenwart*, 21.11.1903, S. 334.

3 KUNST, MARKT UND ANERKENNUNG

3.1 „Wasserbilder“ als Erfolgsgarant.³⁴⁷ Ulrich Hübners Nische auf dem Berliner Kunstmarkt

In den vorangegangenen Kapiteln wurde angedeutet, wie wesentlich die Privatisierung des Ausstellungswesens zur Pluralisierung und auch Liberalisierung der Kunstauffassung beigetragen und diese einem immer größer werdenden Publikum zugänglich gemacht hat.³⁴⁸ Einen wesentlichen Anteil daran hatten auch der wachsende Kunstmarkt und die Galeriebesitzer, die wichtige Akteure in dieser Entwicklung waren.³⁴⁹ Die Vermarktung der Künstler veränderte sich mit der Unterstützung dieser neuen Generation von Kunsthändlern wesentlich. Nadine Müller hat in ihrer Untersuchung zu Kunst und Marketing am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule für den Zeitraum 1826-1860 bereits deutlich herausgearbeitet, dass dabei die Gemeinsamkeit in Ausstellungstätigkeit, Kunsthandelsvertretung und das Auftreten unter einer ‚Dachmarke‘ wichtige Mittel für die Marktposition der Künstler waren.³⁵⁰ Diese Erkenntnisse lassen sich auch auf den Berliner Kunstmarkt und insbesondere die Berliner Secession für den Zeitraum ab 1898 übertragen. In Hinblick auf Ulrich Hübners Marktposition und künstlerische Anerkennung wird deshalb die gemeinsame Ausstellungstätigkeit im und Kunsthandelsvertretung durch den Salon Cassirer mit der Entwicklung der ‚Dachmarke‘ Berliner Secession an dieser Stelle erläutert.

Die Forschungslage zum Kunstsalon Cassirer ist im Verhältnis zu anderen Berliner Kunsthandlungen des 19. und 20. Jahrhunderts äußert gut und dadurch wird die Bedeutung dieser Galerie für Berlin noch offensichtlicher.³⁵¹ Kurz vor der Gründung der Berliner Secession

³⁴⁷ Max Osborn verwendet diesen Sammelbegriff für Gemälde Hübners aus Warnemünde in einer lobenden Rezension Osborn 1901.

³⁴⁸ Eine gute kompakte Darstellung des Kunsthandels in Berlin ist zuerst erschienen bei Teeuwisse 1986 passim. Ebenfalls eine gute Übersicht bietet Thurn, Hans Peter: *Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes*, München 1994. Für Berlin insbesondere S. 115-133.

³⁴⁹ Wesentliche Darstellungen zur quantitativen Entwicklung des deutschen Kunstmarktes bei Lenman 1993; Lenman 1994 und Sippl 2014 sowie monographischen Untersuchungen zu einzelnen Kunsthändlern wie z.B. Walter-Ris 2003; Gropp 2000; Negendanck 1998; Roters 1984. Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle zum wiederholten Male die mehrbändige Reihe von Echte/Feilchenfeldt.

³⁵⁰ Müller, Nadine: *Kunst & Marketing. Selbstvermarktung von Künstlern der Düsseldorfer Malerschule und das Düsseldorfer Vermarktungssystem 1826 - 1869*, Regensburg 2010, passim. Insbesondere das Schaubild auf S. 73 und die Erläuterungen auf S. 82-88. Die theoretische Herleitung von Müller ist grundlegend und komplex, so dass hier darauf verzichtet werden muss, diese wiederzugeben.

³⁵¹ Vgl. insbesondere die in Ausgabe befindliche Edition von Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt: *Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen*. Wädenswil 2011 ff. Bisher erschienen sind drei Doppelbände mit den Teilen 1-6, die die Jahre 1898-1914 umfassen. Des Weiteren siehe: Tafel, Verena: *Paul Cassirer als Vermittler deutscher impressionistischer Kunst in Berlin. Stand der Forschung*, in: *Sammler der frühen Moderne in Berlin*. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin 1988, S. 31-46. – Brühl, Georg: *Die Cassirers. Streiter für den Impressionismus*, Leipzig 1991. – Kennert, Christian: *Paul Cassirer und sein Kreis, Ein Berliner Wegbereiter der Moderne*, Frankfurt am Main 1996.

hatte der Kunstsalon Cassirer seine erste Ausstellung am 1. November 1898 im Tiergartenviertel in der Victoriastraße 35 eröffnet.³⁵² Erstaunlich ist, wie groß das nationale Presseecho auf diese eigentlich lokale Begebenheit war.³⁵³ Dies zeigt, dass Berlins Kunsthandlandschaft sich in einem Prozess befand, der von den Meinungsführern des bereits geschilderten Kunstdiskurses äußerst aufmerksam verfolgt wurde.³⁵⁴ Mit der Eröffnung ihres Kunstsalons wurden die Vettern Bruno und Paul Cassirer ebenfalls Teilnehmer dieses Diskurses. Nicht nur durch ihre Ausstellungen, sondern auch durch ihre verlegerische Arbeit und das von Echte beschriebene Beziehungsgeflecht von Künstlern, Kritikern, Händlern, Sammlern und Museumsfachleuten waren sie von Beginn ihrer Kunsthandelstätigkeit an in einer sehr einflussreichen Lage.³⁵⁵ Zudem führten sie in Deutschland eine neue Form des Kunsthandels ein. Nach der Privatisierung des Ausstellungsbetriebes wie etwa durch die Vereinigung der XI im Salon Schulte, ging der Kunstsalon Cassirer noch weiter, die Kunsthandlung zu einer Institution der Kunstvermittlung auszubauen. Vorbild war dabei die Pariser Kunsthandlung Durand-Ruel.³⁵⁶ In Zusammenarbeit mit Paul Durand-Ruel entstand auch die erste Ausstellung im Kunstsalon Cassirer, in der Werke von Edgar Degas, Max Liebermann und Constantin Meunier ausgestellt wurden.³⁵⁷ Dies entsprach bereits ganz dem international orientierten Ausstellungsprinzip des Salons.³⁵⁸ Dies wurde auch von der Presse zugleich aufgegriffen, wie die zusammengetragenen Rezensionen deutlich machen.³⁵⁹ Paul Cassirer selbst beschrieb sein Engagement für französische Kunst retrospektiv als eine kulturelle Tat.³⁶⁰

Eine Schlüsselfigur des Cassirer-Netzwerkes war der Künstler Liebermann, der auch in der

³⁵² Siehe dazu Feilchenfeldt, Walter: Einleitung, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Das Beste aus aller Welt zeigen“. Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1898-1901.* Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2011a, S. 13–18. – Echte, Bernhard: „Ganz neue Symptome im Berliner Kunstleben“, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Das Beste aus aller Welt zeigen“. Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1898-1901.* Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2011a, S. 21–36, hier S. 21–27.

³⁵³ Vgl. bspw. Rainer Maria Rilke: Der Salon der Drei, in: Wiener Rundschau, 3. Jg., Nr. 3, 15.12.1898, S. 76–77; Richard Mortimer: Berliner Kunstbrief, in: Die Kunst für Alle, 14. Jg., Nr. 7, 8.12.1898, S. 99; Hans Marshall: Aus Berliner Kunstsalons, in: Deutsche Kunst, 3. Jg., Nr. 2, 1.11.1898, S. 26.

³⁵⁴ Siehe dazu auch S. 49.

³⁵⁵ Echte 2011d, S. 21–27.

³⁵⁶ Vgl. Gaehtgens, Thomas W.: Die großen Anreger und Vermittler. Ihr prägender Einfluß auf Kunstsin, Kunstkritik und Kunstförderung, in: Günther Braun und Waldtraut Braun (Hg.): *Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen*, Berlin, New York 1993, S. 99–126, hier S. 114–116. Die Galerie Durand-Ruel hatte 1897 bereits im Berliner Hotel Kaiserhof zwei Verkaufsausstellungen veranstaltet. Die wachsende Bedeutung Berlins als Kunstzentrum wird auch dadurch deutlich, dass offensichtlich ein Absatzmarkt für französische Kunst bestand. Teeuwisse 1986, S. 241. Grundlegend zur Durand-Ruel siehe: Patry, Sylvie und Robbins, Anne (Hg.): *Inventing Impressionism. Paul Durand-Ruel and the modern art market.* Ausst.-Kat. Paris/London/Philadelphia, London 2015.

³⁵⁷ Die Leihgaben der Werke Degas' stammten aus dem Bestand der Galerie Durand-Ruel. Echte 2011d, S. 26.

³⁵⁸ „Cassirers Ausstellungsprinzip war es, jeweils Künstler verschiedener Schulen oder Länder einander gegenüberzustellen. Von der ersten Ausstellung im November 1898 bis zur Trennung der Vettern im Herbst 1901 lassen sich 15 solcher gemischten und nur drei rein deutsche Ausstellungen ermitteln.“ Feilchenfeldt 2011b, S. 16.

³⁵⁹ Echte und Feilchenfeldt 2011a Vgl. auch Echtes zusammenfassende Beurteilung in Echte 2011d, S. 27.

³⁶⁰ Cassirer, Paul: Kunst und Kunsthandel, in: *Pan. Halbmonatsschrift*, 1.1911a, Heft 14, 457–469, hier S. 467.

ersten Eröffnungsausstellung des Kunstsalons vertreten war. Er war es auch, der den Vettern half, das Berliner Beziehungsgeflecht so erfolgreich zu knüpfen, er setzte sich beispielsweise für das Unternehmen der Cassirer bei Hugo von Tschudi und Durand-Ruel ein.³⁶¹

Wie beschrieben, formierte sich zeitgleich zu der Eröffnung des Kunstsalons Cassirer die Berliner Secession, unter Federführung von Liebermann und Walter Leistikow.³⁶² Als die Verhandlungen mit der Ausstellungsleitung der Großen Berliner Kunstaussstellung um eigene Räumlichkeiten und Jury scheiterten, war man gezwungen, andere Wege zu suchen.³⁶³ Dringend war es nun, eigene Räumlichkeiten für eine Ausstellung parallel zur Großen Berliner Kunstaussstellung zu finden, um die Mitglieder und Fürsprecher nicht zu enttäuschen, denn diese waren ein gewisses Risiko eingegangen, und befanden sich nun in einer benachteiligten Situation gegenüber der staatlichen Kunstpolitik und ihrer Ausstellungsorgane. Oskar Frenzel stellte in einer der zahlreichen Vorstandssitzungen zu Jahresbeginn 1899 fest: „Wenn wir nicht [...] versuchen, jetzt gleich in diesem Sommer eine Ausstellung zu machen, dann sind wir künstlerisch pleite.“³⁶⁴ Dazu bedurfte es jedoch organisatorischer Unterstützung. Nach mehreren Beratungen des Vorstandes und nachdem ein Angebot des Verleger Georg Malkowsky verworfen worden war, engagierten Liebermann und Leistikow sich dafür, die Vettern Bruno und Paul Cassirer als Organisatoren und Verwalter zu gewinnen.³⁶⁵ Nach Verhandlungen, die bereits das zukünftige Konfliktpotenzial dieser Vereinbarung offen legten, wurden die Cassirers zu Sekretären der Secession mit beratendem Stimmrecht im Vorstand (eine Stimme für zwei) gewählt. Darüber hinaus fungierten sie zudem, wenn auch inoffiziell, als Mitglieder der Ausstellungsleitung und Jury.³⁶⁶ Ihre verwandtschaftliche Verbindung zu Max Cassirer, Mitglied des Charlottenburger

³⁶¹ Durand-Ruel fungierte wie erwähnt als Leihgeber für erste Ausstellung. Echte 2011d, S. 26.

³⁶² Siehe dazu Kapitel 2.1, S. 51.

³⁶³ „Während Leistikow auf einen völligen Bruch mit dem Verein drängte, versuchte Liebermann in zähen Verhandlungen die Eigenständigkeit der Sezession im Rahmen der traditionellen Ausstellungsorganisation durchzusetzen, was jedoch mißlang.“ Bartmann 1985, S. 193.

³⁶⁴ Oskar Frenzel am 7. Februar 1899, zitiert aus dem Protokollbuch der Berliner Secession, heute in der Stanford Collection of German, Austrian and Swiss Culture, Cassirer Collection, zitiert nach Paret 1981, S. 101.

³⁶⁵ Paret 1981 S. 103. Zu Malkowskys Rolle siehe ebd. S. 114-115.

³⁶⁶ Die Verhandlungen werden bei Paret 1981, S. 114-118 thematisiert. Die Vorstandsmitglieder Oskar Frenzel, Otto Heinrich Engel, Curt Hermann und Fritz Klimsch sahen in den Konditionen, einen Verstoß gegen die Satzung, da die Kunsthändler so Mitgliedern gleichgestellt wurden, ohne selbst Künstler zu sein. Vgl. Paret 1981, S. 116. Die wirtschaftlichen Vorteile lagen jedoch eher auf Seiten der Secession, da lediglich eine geringe Provision bei Verkäufen erhoben wurde. Die ablehnende Haltung einiger Vorstandsmitglieder zur Position der Kunsthandlung Cassirer deuten bereits auf den grundlegenden Konflikt innerhalb der Secession hin, der in den folgenden Jahren immer wieder zum Tragen kommt. Wesentlich war dabei die Frage nach der Unabhängigkeit von geschäftlichen Abwägungen hinsichtlich der Juryentscheidungen und andererseits der Zwang, wirtschaftlich erfolgreich zu sein, um die Secession am Leben zu erhalten. Vgl. dazu auch: Laug, Anna Sophie: Emil Pottner, Paul Cassirer und die Berliner Secession, in: dies. (Hg.): *Emil Pottner. Maler - Graphiker - Keramiker. Impressionistische Glanzstücke in Malerei und Plastik*. Ausst.-Kat. Berlin 2013, S. 56-66.

Stadtrates, ermöglichte der Secession, was sonst unmöglich gewesen wäre: am 20. Mai 1899 konnte sie ihre erste Ausstellung im gerade fertiggestellten Secessionsgebäude an der Charlottenburger Kantstraße eröffnen.³⁶⁷

Der Kunstsalon Cassirer bemühte sich sehr, die Künstler der Berliner Secession an sich zu binden, wie auch diejenigen der Münchener Secession. Neben Liebermann gewann er 1899 noch Walter Leistikow, Max Slevogt und Lovis Corinth aus diesem Kreise für die Galerie und für eine gemeinsame Ausstellung unter dem Schlagwort „deutsche Naturalisten“.³⁶⁸ Robert Jensen beschreibt das Verhältnis der Vettern Cassirer zur Secession als Erweiterung des eigenen Unternehmens und die Secession als durchaus kommerzielle ausgerichtete Interessengemeinschaft, die deshalb auch gut von Kunsthändlern geleitet werden konnte.³⁶⁹ In der Secession war dieses Urteil jedoch nicht so naheliegend, insbesondere die geschäftlichen Interessen des Kunstsalons Cassirer waren ein wesentlicher und wiederkehrender Streitpunkt innerhalb der Secession.³⁷⁰ Die enge Verknüpfung der Cassirer mit der Secession führte auch dazu, dass direkt nach dem Ende der Secessionsausstellung 1901 die jungen Talente Ulrich Hübner, Emil Orlik und Heinrich Linde-Walther³⁷¹ bei Cassirer ausstellten. Insofern war die Verbindung zur Secession ein direkter geschäftlicher Vorteil für die Galeristen. Der Kunsthandel Cassirer und die Secession wurden „Trendsetter im Berliner Kulturleben“.³⁷² Dies blieb auch der Fall, als die Vettern aufgrund persönlicher Konflikte das Geschäft in Kunsthandel und Verlag aufteilten um getrennte Wege zu gehen.³⁷³

Paul Cassirer entwickelte auch als Alleinunternehmer ein Talent dafür, die Künstler exklusiv an sich zu binden, indem er Künstlern wie Hübner und anderen ein festes Honorar und eine Ausstellung im Jahr garantierte, zudem hatten sie seit 1906 die Möglichkeit, das Ferienhaus Cassirers in Nordwijk zu nutzen.³⁷⁴ Die Verträge wurden so für einige Künstler zur sicheren

³⁶⁷ Vgl. Paret 1981, S. 118.

³⁶⁸ Zweite Ausstellung des zweiten Jahrgangs, 2.12.1899–7.1.1900, siehe dazu: Echte 2011e, S. 170–171.

³⁶⁹ Die Kontrolle über die Qualität der Ausstellungen sowie der Buchhaltung macht deutlich, dass die Secession unter Leitung der Kunsthandlung Cassirer fast schon als eine Erweiterung des Cassirerschen Geschäft gesehen werden konnte. Jensen, Robert: *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*, Princeton, NJ 1994, S. 192.

³⁷⁰ Siehe dazu beispielsweise Laug 2013, insbesondere S. 58–64.

³⁷¹ Eigentlich Walther Heinrich Eduard Linde; bei dem Namen Linde-Walther handelt es sich um einen selbstgewählten Künstlernamen. Siehe Heise, Brigitte: Linde-Walther, in: Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek (Hg.): *Biographisches Lexikon für Schleswig Holstein und Lübeck*, Bd. 11, Neumünster 2000, S. 234–236.

³⁷² Echte 2011b, S. 16.

³⁷³ Über den persönlichen Konflikt ist nichts bekannt. Da diese Geschäftsaufteilung nicht wesentlich für den weiteren Verlauf ist, soll sie an dieser Stelle auch nicht weiter thematisiert werden. Siehe dazu: Feilchenfeldt, Walter: Einleitung, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Man steht da und staunt“: Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1901–1905*. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2011b, S. 5–7.

³⁷⁴ Tafel 1988, S. 36–37 und 43. Siehe dazu auch: Teeuwisse 1986, S. 238. „Er garantierte den von ihm protegierten Künstlern ein festes Honorar und eine alljährliche Ausstellung, übernahm als Gegenleistung die Alleinvertretung ihrer Werke zu einer mehrjährigen Frist.“

Einnahmequelle und befreiten sie von materiellen Sorgen.³⁷⁵ Doch dieses Verfahren Cassirers war nicht ganz unumstritten. Emil Pottner beschreibt in seinen unveröffentlichten Lebenserinnerungen, wie Cassirer sich angeblich ein System von „Ersatzkünstlern“ aufbaute:

„Die großen Geschäfte wurden mit den französischen Impressionisten gemacht. Seine jungen deutschen Maler waren Ersatz. Ein Kunde z.B. sieht einen Monet, fragt nach dem Preis. Das Bild soll 10 000 M kosten und ist dem Käufer zu teuer. Dann zeigt man ihm einen Hübner, der ist beinahe ebenso schön und kostet nur 400 M. Oder van Gogh und Brockhusen. Aber nicht nur für jeden Franzosen gab es einen Ersatz, sondern es wurde versucht, für die besseren, also teureren Deutschen, wenn sie nicht an Cassirer gebunden waren, einen Ersatz zu geben.“³⁷⁶

Ob dieses System tatsächlich bestand und wie Hübner dazu stand, ist jedoch nicht bekannt. Die umfangreichen Materialien, die mittlerweile zum Kunstsalon Cassirer vorliegen, lassen jedoch auch andere Schlüsse zu. Paul Cassirer scheint es neben dem wirtschaftlichen Erfolg durchaus auch um die Interessenvertretung der Künstler sowie die Vermittlung einer liberalen Kunstauffassung im Allgemeinen wie auch im Besonderen in Berlin gegangen zu sein.³⁷⁷ Sein persönliches Engagement zeigte sich nicht zuletzt an seinen Bemühungen, der Witwe und den Kindern des 1908 verstorbenen Leistikow durch den Verkauf des Nachlasses ein Auskommen zu sichern.³⁷⁸ Dass es durch Cassirers Eigenarten dabei immer wieder auch zu Auseinandersetzungen mit Künstlern und Kritik an seinem Vorgehen gab, lässt sich jedoch ebenso wenig bestreiten.³⁷⁹

³⁷⁵ Kennert, Christian: „Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt...“. Der Kunsthändler und verleger Paul Cassirer, in: Volker Probst (Hg.): „Berlin SW - Victoriastraße 35“. Ernst Barlach und die Klassische Moderne im Kunstsalon und Verlag Paul Cassirer, Güstrow 2003, S. 10–33. Die im Archiv des Salon Cassirer erhaltenen Ein- und Verkaufsbücher mit Einträgen zu Ulrich Hübner lassen den Schluss zu, dass Cassirer anlässlich von Ausstellungsbeteiligungen Hübners Werkkonvolute ankauft, die zum Teil viele Jahre im Besitz der Galerie blieben, weiterverkauft wurden oder an den Künstler gleich nach Ausstellungsende zurückgingen. In Einzelfällen wurden Werke über die Galerie vermittelt, waren also ein durchlaufender Posten. Insgesamt lassen sich jedoch nur 59 Verkäufe so belegen. Eine detaillierte Identifikation der Werke ist lediglich in Einzelfällen gelungen und im Werkverzeichnis in der Provenienz entsprechend vermerkt.

³⁷⁶ Pottner, Emil: *Indiskretionen aus meinem Leben* 1930. Leo Baeck Institute, LBI Archives, New York, Memoires and Diaries, 606011, 100–104, hier S. 100–101. Vgl. auch: Echte, Bernhard: „Über Nacht schon kann der Impressionismus die Kunst von gestern sein“. Die Ausstellungen des 11. Jahrgangs, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): „Ganz eigenartige neue Werte“. *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1908–1910*. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2013, S. 6–25, hier S. 9.

³⁷⁷ Vgl. dazu die zu Cassirer erwähnte Literatur, insbesondere Kennert, Christian: „Der Impressionismus ist eine gesitige Bewegung...“. Paul Cassirer und die Moderne, in: Anna-Dorothea Ludwig (Hg.): *Aufbruch in die Moderne. Sammler, Mäzene und Kunsthändler in Berlin 1880 - 1933*, Köln 2012, S. 32–45. Sowie den Aufsatz von Paul Cassirer selbst: Cassirer 1911a.

³⁷⁸ Echte 2013b, S. 7 und S. 11–13.

³⁷⁹ Emil Pottners Schilderungen sind der anschaulichste Beweis dafür. Pottner: *Indiskretionen aus meinem Leben* 1930. Leo Baeck Institute, LBI Archives, New York, Nr. Memoires and Diaries, 606011, S. 100–104. Aber auch die Kunstkritik und vor allem die Karikaturisten haben Cassirers Rolle sowie die daraus resultierenden internen Auseinandersetzungen der Secession immer wieder thematisiert. Siehe dazu z. B. Brühl 1991, S. 124. Zum völkischen und kulturellen Antisemitismus der Secessionsgegner siehe Paret 1981, S. 155–167, beispielhaft sind dort zwei Karikaturen Max Liebermanns aus diesem Zusammenhang abgedruckt: S. 156–157.

Betrachtet man Hübners Ausstellungen im Kunstsalon Cassirer, fällt auf, dass er zunächst mit lokalen Motiven aus Berlin an die Öffentlichkeit getreten ist, wie im vorangegangenen Kapitel bereits geschildert.³⁸⁰ Die Zusammenarbeit mit dem Kunstsalon Cassirer war Hübners Durchbruch am Kunstmarkt. Sein Anschluss an die Secession hatte zwar negative Folgen für seinen Zugang zu staatlichen Institutionen, wie der Akademie der Künste oder die Teilnahme an Ausstellungen, zugleich öffnete sich ihm dadurch die Tür zum privatwirtschaftlichen Kunstbetrieb, der in Berlin wesentlich durch den Kunstsalon Cassirer geprägt wurde. Seit 1902 nahm die Ausstellungsbeteiligung Hübners im Salon Cassirer, aber auch andernorts, stark zu.³⁸¹ Nach den ersten Erfolgen veränderte sich die Motivik der ausgestellten Werke. In der fünften Ausstellung des dritten Jahrganges im Dezember 1902 ist unter den bei Cassirer gezeigten Werken Hübners bereits ein maritimer Schwerpunkt zu erkennen, unter anderem mit Bildern aus Hamburg.³⁸² Der Tenor der Rezensionen blieb dabei ganz ähnlich, wie in den bereits genannten Besprechungen. Rosenhagen befürchtete gleich mehrfach, dass Hübner zu schablonenhaft arbeitet und dabei künstlerisch nicht mehr vorankäme.³⁸³ Auch die Rezensentin der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung, Helene Vollmar, kritisierte, dass Hübner sich nicht ausreichend von den französischen Vorbildern löste.³⁸⁴ In einem der Motive aus Hamburg entwickelte Hübner 1902 zum ersten Mal seinen spezifischen Blick auf die Stadt am Wasser, die seine späteren Ansichten von Travemünde, Warnemünde, Hamburg und Potsdam bestimmen werden. Das Gemälde *Blick auf Hamburg von der Rabenstraße* zeigt im Vordergrund einige Boote auf der Außenalster und im Hintergrund die Stadtsilhouette Hamburgs. Hamburgs Wasserlage wird damit unmittelbar ins Bild gesetzt, die Stadt selbst tritt dabei buchstäblich in den Hintergrund. (Abb. 38) Wesentlich ist dieses Gemälde, weil es das erste Beispiel für diese Art der Stadtansicht im Werk Ulrich Hübners ist. Außerdem war Hübners Arbeit in diesem Sommer auch ein wirtschaftlicher Erfolg gewesen, wie Alfred Lichtwark zu schildern wusste, und deshalb hoffte der Direktor der Hamburger Kunsthalle, dass seine Herzensangelegenheit, die „Sammlung von Bildern aus Hamburg“ durch den Einsatz der bei Cassirer vertretenen Künstler weiter bestärkt würde:

³⁸⁰ Siehe Kapitel 2.3 S. 89.

³⁸¹ Für detailliertere Angaben zu Ausstellungsbeteiligungen siehe im Anhang S. 187. Einen guten Überblick für die Ausstellungen im Kunstsalon Cassirer ermöglichen die Register der Bände Echte-Feilchenfeldt, 2011 ff., die deutlich machen, dass Hübner jährlich an einer Vielzahl von Ausstellungen beteiligt war.

³⁸² Hübner stellte bisher nicht näher identifizierte Bilder vom Hamburger Hafen und der Alster aus. Genannt werden in Rezensionen auch „Flussbilder mit Schiffen“ und ein „Haus in Fontenay“. Siehe dazu die Liste der Ausstellungsbeteiligungen im Anhang sowie Echte und Feilchenfeldt 2011b S. 211-230.

³⁸³ Siehe Rosenhagen 1902d und Rosenhagen 1903c.

³⁸⁴ Vollmar, Helene: Ausstellung bei Cassirer, in: *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 28.12.1902



Abb. 38: Ulrich Hübner: *Blick auf Hamburg von der Rabenstraße*, 1902, Öl auf Leinwand, 70 x 85cm, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 26



Abb. 39: Ulrich Hübner: *Travemünde, Lübecker Bucht*, um 1902, Öl auf Malpappe, 58 x 72cm, Privatbesitz, WVZ-Nr. 27

„Cassirer hegt seit lange [sic] den Wunsch, sie alle in das Bett der Sammlung von Bildern aus Hamburg zu leiten. Slevogt war schon drüben, Ulrich Hübner hat den Sommer bei uns gemalt und mit seinen Bildern in Hamburg selbst einen ungewöhnlichen precuniären Erfolg gehabt. Sicher wird er wiederkommen. sicher andere nach sich ziehen, und es läßt sich ausrechnen, daß auf dem Wege sehr viel für die Aufnahme Hamburgs als Studiengebiet geschehen kann. Eine sonderbare Perspective, der Kunsthändler als spiritus rector der Produktion.“³⁸⁵

Eine der *Rabenstraße* vergleichbare Ansicht von Lübeck wird ebenfalls auf das Jahr 1902 datiert. (Abb. 39) Im Vergleich der Gemälde wird deutlich, dass Hübner im Falle Lübecks näher an die Stadt herangetreten ist und dem prägnanten Doppelturm des Domes eine sehr viel hervorragendere Stellung zubilligt, als der im Dunst der Perspektive verblauten Silhouette Hamburgs. Auch der Standpunkt des Betrachters wurde in der Lübecker Ansicht etwas herabgesetzt. Hier entwickelt Hübner eine neue Form der Stadtlandschaft, die die Stadt als Teil der Landschaft in die Umgebung einbettet. Durch den Einsatz der starken Luftperspektive scheinen die Stadtsilhouetten im Hintergrund wie in der Natur aufgegangen. Stadt, Wasser und Luft werden zu einer Einheit. Hübner prägt bereits in diesen beiden Ansichten einen Blick auf die Stadt, die weder Vedute noch Stadtporträt ist, sondern vielmehr die Stadt in die Landschaft einbettet und mit Mitteln der Landschaftsmalerei darstellt.

³⁸⁵ Lichtwark, Alfred: *Briefe an die Kommission zur Verwaltung der Kunsthalle Hamburg. In einer Auswahl mit einer Einleitung herausgegeben von Gustav Pauli*. Zweiter Band, Hamburg 1923, S. 30, Brief vom 17. Dezember 1902.

Bei den Ausstellungen der Berliner Secession 1902 und 1903 variierte Hübner noch in der Motivik und zeigte etwa auch für sein Werk seltene Interieurs.³⁸⁶ In den Winterausstellungen der Secession zu den Zeichnenden Künsten konzentrierte er sich jedoch bereits mehrheitlich auf maritime Werke, wie auch in seiner Ausstellung im Kunstsalon Cassirer 1903.³⁸⁷ Insofern unterschied sich die Gemäldeauswahl für die Ausstellung in der Kunsthandlung offensichtlich geringfügig von der Auswahl für die Secessionsausstellung. Die maritimen Motive stellten Hübner und Cassirer wohl den besseren Absatz in Aussicht.³⁸⁸ Interessant war die Gegenüberstellung Hübners zu Francisco de Goya und Edvard Munch in dieser Ausstellung. Zwar wurde Munch im hinteren Saal des Kunstsalons ausgestellt, während Hübners Gemälde im vorderen Raum hingen, so kam es nicht zur direkten Gegenüberstellung. Doch zeigten beide Künstler Motive aus Travemünde und es wurde wohl auch aus diesem Grunde von Oscar Bie in seiner Rezension für den Berliner Börsen-Courier gespottet, dass Hübners Werke lediglich zur Beruhigung ausgestellt würden.³⁸⁹ Vielmehr handelte es sich jedoch wohl um eine überlegte Polarisierung Cassirers. Zugleich mit Munch, dessen erste Einzelausstellung 1892 zu einem handfesten Skandal im Verein Berliner Künstler geführt hatte, stellt Cassirer hier den zwar impressionistisch beeinflussten, aber sehr viel braveren Hübner aus.³⁹⁰ Damit bot Cassirer Kunden unterschiedlichen Geschmacks innerhalb einer Ausstellung ein breites Spektrum zur Auswahl und stellte gleichzeitig mit der Einbindung der Werke Goyas einen historischen Bezug dar, der von konservativen Kritikern wie Max Osborn kritisch als Versuch der Nobilitierung angesehen wurde.³⁹¹

³⁸⁶ Siehe Berliner Secession: *Katalog der fünften Kunstausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1902. Katalognummern 95 *Balkonlogen im Metropoltheater*; 96 *Ausfahrende Dampfer*; 97 *Damenportrait*; 98 *Strasse*; sowie: Berliner Secession: *Katalog der siebenten Kunstausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1903. Katalognummern 89 *Japanisches Stilleben*; 90 *Landschaft*; 91 *Figur mit Interieur*; 92 *Interieur*.

³⁸⁷ Berliner Secession: *Katalog der sechsten Kunstausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste*. Ausst.-Kat. Berlin 1902. Katalognummern 230 *Fischerboote auf Finkenwärder*, Aquarell; 231 *Landschaft*, Kohlezeichnung; sowie Berliner Secession: *Katalog der achten Kunstausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste*. Ausst.-Kat. Berlin 1903. Katalognummern 255 *Ausfahrender Dampfer*, Gouache; 256.257 2 *Landschaften*, Aquarelle; 258-60 3 Kohlezeichnungen; 261 *Interieur*, Tuschzeichnung.

³⁸⁸ Hübner war in der zweiten Ausstellung des sechsten Jahrgangs im Kunstsalon Cassirer vom 5. November bis 1. Dezember 1903 mit folgenden Werken außer Katalog vertreten: *Hamburger Hafen* (2 Darstellungen); *Strandpromenade Travemünde*; *Düne in Travemünde*; *Verwelkte Hortensien*; *Wasserszenen aus dem helleren Travemünde*; *Höfe alter Straßen mit malerischem Gerümpel* Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 369-392, besonders S. 391.

³⁸⁹ „Zur Beruhigung hängt vorn Ulrich Hübner. ein Meister wie immer in Wasserszenen, ob er sie aus dem nebligen Hamburg oder dem helleren Travemünde gewinnt. [...] Neben den Häfen die Höfe alter Straßen, ein malerisches Gerümpel von Pflastersteinen, Putz und Fenstern - verwelkte Städte. Und zuletzt verwelkte Hortensien, das 'Parfüm der Verwesung', wie man früher sagte, oder das Stilleben eines schönen Todes. Tadellos gemalt [...]“ Bie, Oscar: Hier und dort, in: *Berliner Börsen-Courier*, 8.11.1903.

³⁹⁰ Allgemein zum Munch-Skandal siehe: Krisch, Monika: *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*. Zugl.: Berlin, Freie Univ. Diss. 1997. Tenea Wissenschaft, Mahlow bei Berlin 1997. Konkret über seine Auswirkungen auf den Berliner Kunstbetrieb mit einer Beurteilung der vorliegenden Literatur Meister 2005, S. 265-270. Vgl. dazu die Rezension Norden 1903.

³⁹¹ Osborn, Max: Kunstsalon Cassirer, in: *National-Zeitung*, 26.11.1903.

1904 hatte Hübner Warnemünde als Ziel seiner Sommerfrische ausgewählt, wie sich an den Werken dieser Zeit ablesen lässt.³⁹² Entsprechend sind die Motive in der nächsten Ausstellung Hübners bei Cassirer von Ansichten aus Rostock und Warnemünde geprägt. Die Werke werden von Cassirer offensichtlich gerne in seinem Kunstsalon ausgestellt, denn Ende 1904 tritt Hübner mit einer umfangreichen Kollektion sowie einem bebilderten Katalog im Kunstsalon Cassirer mit den Bildern aus Rostock und Warnemünde hervor.³⁹³ Bemerkenswert war hier wiederum die Gegenüberstellung von Werken Hübners sowie weiteren Secessionskollegen mit einer umfangreichen Präsentation von Werken Vincent van Goghs.³⁹⁴ Oscar Bie stellte in seiner Kritik über eine direkte Verbindung zwischen van Gogh, Munch und Paul Cézanne her, und brachte damit bereits zum Ausdruck, wie sehr diese drei Künstler als „radikale Individualisten“ wahrgenommen wurden.³⁹⁵ Für Hübners Rolle auf dem Kunstmarkt ist es auffällig, dass Cassirer ihn nach der Ausstellung mit Munch bereits zum zweiten Mal in Verbindung mit einem Maler zeigt, der über alle Konventionen hinausgeht.³⁹⁶ Fritz Stahls Fazit lautete daher für Hübners Arbeiten in dieser Ausstellung:

„Einige der jüngeren Maler der Sezession zeigen ihre neueren Arbeiten. Am erfreulichsten sind die Landschaften von Ulrich Hübner, der jetzt sehr ruhig und ernst arbeitet und vielleicht weniger 'interessante', dafür aber schöne Bilder schafft.“³⁹⁷

So wurde Hübner und seinen Secessionskollegen als Ergebnis der Gegenüberstellung eine verhältnismäßig konventionelle Wirkung zugeschrieben. In Hinblick auf das von Pottner geschilderte „System Cassirer“ zeigt diese wiederholte polarisierende Konfrontation Hübners (und anderer) mit „radikalen Individualisten“, dass Cassirer nicht unbedingt ein preisgünstigeres und zudem deutsches Künstlersegment für seine Kunden aufbauen wollte, sondern

³⁹² Siehe WVZ-Nr. 37-43.

³⁹³ Vgl. Echte, Bernhard: „Der kommende Mann“. Die Ausstellungen des 7. Jahrgangs, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Man steht da und staunt“. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1901-1905.* Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2011b, S. 530–546, hier S. 534–536. – Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 597. Hübner war laut Katalog mit folgenden Werken vertreten: 72. *Warnemünde, Georginenplatz*; 73. *Warnemünde, Strand*; 74. *Warnemünde, Hafen*; 75. *Warnemünde, Veranden*; 76. *Rostock*; 77. *Strandkörbe*; 78. *Herbststudie*; 79 *Nikolaikirche in Rostock*; 80. *Graues Wetter*; 81 *Dreimaster*.

³⁹⁴ Bei den Secessionskollegen handelte es sich um: Hans Baluschek, Martin Brandenburg, Robert Breyer, Emil Pottner und Georg Kolbe.

³⁹⁵ Echte 2011a, S. 535.

³⁹⁶ Zudem wird Hübner 1905 auch gleichzeitig mit Werken Paul Cezannes und Vincent van Goghs in den Räumen des Kunstsalons Cassirer ausstellen. Kunstsalon Cassirer, 7. Jg, 7. Ausstellung 29.April bis Juni 1905, vgl. Echte 2011a, S. 706.

³⁹⁷ Stahl, Fritz: Im Salon Cassirer, in: *Berliner Tageblatt*, 6.12.1904, S. 1.



Abb. 40: Gustave Caillebotte: *Segelboote in Argenteuil*, 1888, Öl auf Leinwand, Musée d'Orsay, Paris

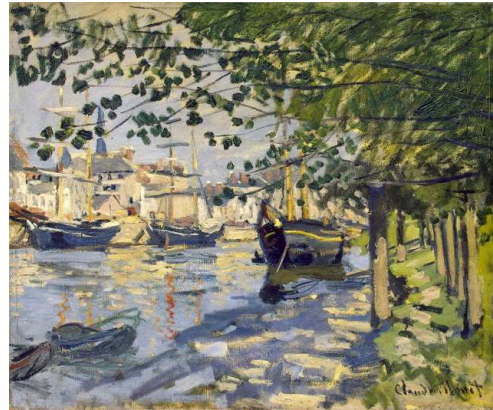


Abb. 41: Claude Monet: *Sein bei Rouen*, 1872, Öl auf Leinwand, 54 x 65,5 cm, Hermitage, St. Petersburg

viel mehr einen konservativen Impressionismus etablierte und diesen für weniger avantgardistisch orientierte Kunden so annehmbar machte.³⁹⁸ Rosenhagen kritisierte eben diese konventionelle oder konservative Art, mit dem Vorwurf der mangelnden Eigenartigkeit.³⁹⁹ Stellt man die Ansicht aus Warnemünde (Abb. 36) einem ähnlichen Motiv Gustave Caillebottes von 1888 gegenüber (Abb. 40), wird deutlich, worauf Rosenhagens Kritik zielt. Wie bei Caillebotte werden einige ankernde Segelboote gezeigt, einige noch/schon mit gesetzten Segeln. Auch die Steganlagen sind im Bild festgehalten, bei Caillebotte in einem hellen Beige, während Hübners Stege dunkler in braunbeige erscheinen. Insbesondere ist es aber die malerische Auffassung des Wassers und der Sonnenreflektionen, die in beiden Bildern auffällig ist. Hierin befindet sich jedoch auch ein wesentlicher Unterschied. Das Licht in Caillebottes Gemälde reflektiert sehr viel heller auf dem Wasser und stärker blau und weiß als in Hübners Ansicht, wo ockerfarbene Töne in der Reflektion eingearbeitet sind und damit die Farbe des Steges im Vordergrund wieder aufgreifen. Der Ausschnitt, den Hübner gewählt hat, erinnert stark an Claude Monets *Seine bei Rouen*, insbesondere, weil der Betrachterstandpunkt hier ebenfalls sehr tief gewählt ist. Bei beiden Gemälden ist außerdem das gegenüberliegende Ufer mit seinen architektonischen Eigenheiten ins Bild gesetzt. Die Sicht auf Rostock wird vom Wasser bestimmt. Hübner malte die Nikolaikirche über die Warnow hinweg. Die Kirche überragt in beiden Gemälden die im Mittelgrund befindlichen Wohnhäuser, am ehemaligen „Fischbruch“.⁴⁰⁰ (Abb. 42) Durch die grünen Baumkronen vor

³⁹⁸ Echte 2011a, S. 535. Zu Cassirers konservativem Impressionismus vgl. Echte 2013b, S. 7–9.

³⁹⁹ Rosenhagen 1904b, S. 164–165. Siehe auch Kapitel 2.3, S. 91.

⁴⁰⁰ Zur Geschichte der Nikolaikirche in Rostock vgl. Stuth, Steffen (Hg.): *Bürgerbauten, Glaubensburgen. Rostocks vier Pfarrkirchen*. Ausst.-Kat. Rostock 2016.



Abb. 42: Ulrich Hübner: *Rostock mit Nikolaikirche*, 1904, 78 x 100 cm, Öl auf Leinwand, Bez. u. r. „Ulrich Hübner 1904“, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 38



Abb. 43: Ulrich Hübner: *Warnemünde*, um 1904, 50 x 75,5 cm, Öl auf Leinwand, Bez. u. r. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 42



Abb. 44: Ulrich Hübner: *Heiligegeistkirche in Potsdam*, (vor) 1905, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 45



Abb. 45: Ulrich Hübner: *Blick auf Hamburg mit der Michaeliskirche (vor dem Brande)*, 1905, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 46

den Häusern und die Reflexe und Spiegelungen im Wasser der Warnow geht die städtische Bebauung in ihrer natürlichen Umgebung auf. Ein entsprechendes französisches Vorbild, wie Rosenhagen es vermutet ist für diese Auffassung jedoch bisher nicht zu finden.

Auch den direkt an der Ostsee gelegenen Teil Rostocks, Warnemünde, zeigt Hübner als Stadt am Wasser. (Abb. 43) Das am alten Strom gelegene Zollhaus setzt er gleich mehrmals in Szene. (Vgl. WVZ-Nr. 41-43)

In diesem Vorgehen ist zugleich die typisch impressionistische Variation zu entdecken, die er in seinen Großstadtansichten von 1900/1901 noch vermissen ließ wie auch die Fortsetzung seiner Bemühungen, die Stadt mit Mitteln der Landschaftsmalerei festzuhalten. Diese Art Ansicht überträgt Hübner 1905 auch auf Potsdam und in einer weiteren Ansicht aus Hamburg. (Abb. 44 und 45) In beiden Gemälden stehen die prägnanten Kirchtürme im Fokus der Betrachtung. Die Heiligegeistkirche entwickelt zudem eine sehr flächige Erscheinung an den Ufern der Havel, während die Michaeliskirche im Wasserdunst zu verschwimmen scheint und in ihrer Umgebung aufgeht. Auch wenn Rosenhagen Hübner Konventionalität

und mangelnde Eigenartigkeit in der Farbwahl vorwirft, ist dies in den Stadtlandschaften Hübners nicht nachzuvollziehen. Die Tatsache, dass Hübner die Wahrnehmungsebene hier einbindet, ist natürlich auf die impressionistische Seherfahrung zurückzuführen, ohne direkte Vorbilder für dieses Sujet zu benötigen. Er entwickelte 1904 und 1905 auf diese Weise ein eigenes Sujet, das sein weiteres Werk prägen wird. Nachdem Hübner in Berlin bürgerliche Orte wie Villen und Tennisplätze aber auch das Metropol-Theater gemalt hatte, widmete er sich an der Ostsee einerseits den Orten, des bürgerlichen Wohnens wie den einzelnen Straßen oder Villen, andererseits beschäftigte er sich auch mit Stadtansichten.⁴⁰¹ 1905 griff Hübner zudem das Motiv des Badestrandes auf.⁴⁰² Im Kunstsalon Cassirer stellte er im Juni 1905 erneut Ansichten aus Warnemünde wie auch das Gemälde *Frühling in Zeuthen* aus.⁴⁰³

Die besprochenen Gemälde und Ausstellungen zeigen, wie konzentriert Hübner schon seit 1902/03 hauptsächlich norddeutsche und maritime Motive malte. Doch erst als er 1906 gesundheitliche Beschwerden hatte, blieb er auch für längere Zeit und über den Winter in Travemünde.⁴⁰⁴ Zu diesem Zeitpunkt endete auch seine Lehrtätigkeit an der Malerinnenschule.⁴⁰⁵ Seine Stellung als Künstler hatte sich offensichtlich gefestigt, er war demnach finanziell nicht mehr auf die Einnahmen aus dem Unterricht angewiesen, noch mit seinem Gipsbein in der Lage, diesen fortzusetzen. Auch unter den Kollegen der Berliner Secession hatte Hübner sich offensichtlich einen guten Stand gesichert, denn er gehörte nun auch zum Vorstand der Berliner Secession.⁴⁰⁶ Insofern markierte der Aufenthalt in Florenz einen Wendepunkt in seinem Leben, was die äußeren Umstände angeht. Nach seiner Rückkehr blieb er nur kurz in Berlin, wo er unzufrieden war, wie er in seinem Brief an Max Klinger vom 20. November 1906 schildert: „Nach Berlin zu gehn habe ich wenig Lust, thue es nur im äussersten Notfall. Den Trubel hält ja kein Vieh - geschweige denn Mensch aus.“⁴⁰⁷ Deshalb ließ Hübner sich also ab Herbst 1906 dauerhaft in Travemünde nieder.⁴⁰⁸ Seine Abwesenheit begründet wohl auch sein Ausscheiden aus dem Vorstand der Berliner Secession,

⁴⁰¹ Vgl. z.B. WVZ-Nr. 37, 38, 41-43, sowie mangels genauerer Identifikation nicht ins Werkverzeichnis aufgenommen, aber 1904 bei Cassirer ausgestellt: „Veranden Warnemünde“

⁴⁰² WVZ-Nr. 52 und 53.

⁴⁰³ WVZ-Nr. 39. Vgl. Echte 2011a, S. 687 und das Ausstellungsverzeichnis.

⁴⁰⁴ Hübner: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Nr. Klinger-Archiv, VR 11. – *Personalnachrichten für das Archiv der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Maler Professor Ulrich Hübner*. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK Pers BK 242 Siehe dazu auch Kapitel 2.2, S. 79.

⁴⁰⁵ *Personalnachrichten für das Archiv der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Maler Professor Ulrich Hübner*. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK Pers BK 242.

⁴⁰⁶ Hübner: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Nr. Klinger-Archiv, VR 8.

⁴⁰⁷ Hübner: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Nr. Klinger-Archiv, VR 11 Zu seinen Schilderungen des „Un-glückssommer“ siehe auch Kapitel 2, S. 79.

⁴⁰⁸ Vgl. dazu auch die Angaben hier: *Personalnachrichten für das Archiv der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin*.

dem er noch bis 1907 angehörte.⁴⁰⁹ Der Rückzug aus der Stadt war um die Jahrhundertwende (unter Künstlern) keineswegs selten. Im Rahmen der veränderten Naturwahrnehmung und der erhöhten Stellung der Landschaftsmalerei war die gesamte europäische Bewegung der Künstlerkolonien davon gekennzeichnet.⁴¹⁰ Zugleich bestand immer noch eine Abhängigkeit der Künstler von der Stadt, weil die Kunden, die sich für die *plein-air*-Gemälde interessierten meistens eben dort lebten. Hübner führte damit ein typisch bürgerliches Leben zwischen Stadt und Land. Das Ungewöhnliche war daran seine lange und ganzjährige Abwesenheit von Berlin.

3.2 Ulrich Hübner in Lübeck, Travemünde und Hamburg. Stadtlandschaften und Seestücke als Bilder hanseatischen Selbstverständnisses in Zeiten künstlerischem Umbruchs

Auch Ulrich Hübners folgende Ausstellungen im Kunstsalon Cassirer wurden nun von Werken aus Travemünde dominiert.⁴¹¹ 1906 ist dies noch äußerst erstaunlich, da Hübner offensichtlich seine Gemälde aus Florenz den Secessions- und Künstlerbundaustellungen vorbehielt und diese nicht bei Cassirer zeigte. Es erweckt ganz den Anschein, als ging es ihm bei der Präsentation in der Kunsthandlung um einen heimischen Markt mit heimischen Motiven, während er in der Secession und im Künstlerbund um die Stellung als Künstler auch andere Sujets, wie eben jene aus Florenz, zeigte. Im Winter 1906 fielen diese Interessen zusammen. Trotz wiederkehrender Kritik der engen Verbindung zwischen der Berliner Secession und dem Kunstsalon Cassirer, fand die Schwarz-Weiß-Ausstellung des Jahres 1906 aus organisatorischen wie wirtschaftlichen Gründen in den Ausstellungsräumen Cassirers statt.⁴¹² Wie schon in vorherigen Schwarz-Weiß-Ausstellungen, dominierten aber auch hier die Motive aus Travemünde. Ebenso wie in der direkt im Anschluss statt findenden Ausstellung mit Gemälden von Max Beckmann und Plastiken von Georg Minne Anfang

Maler Professor Ulrich Hübner. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK Pers BK 242. Zunächst kam Ulrich Hübner mit seiner Lebensgefährtin Irma MacLachlan und deren Tochter Marita im Travemünder Strandhotel unter. Ende 1907 erwarb die Familie das Haus in der Kaiserallee 47. *Grundbucheintrag.* Archiv der Hansestadt Lübeck, 3.4-3, 4145, Blatt 4. Hübner lebte wohl schon seit 1906 unverheiratet mit der verwitweten Irma mit MacLachlan zusammen, die seine Schülerin im Verein Berliner Künstlerinnen gewesen war. Die Tochter Marita aus erster Ehe adoptierte er später. Siehe Blühm 1988, S. 12-13.

⁴⁰⁹ Doede 1977, S. 99. In der Satzung von 1909, §6, ist zudem festgehalten, dass man als Vostandsmitglied seinen „dauernden Wohnsitz“ in „Groß-Berlin“ haben musste. Doede 1977, S. 62.

⁴¹⁰ Siehe dazu in der Einleitung S. Einerseits gab es Künstler, die sich vornehmlich aus der Stadt zurückzogen und beispielsweise in Künstlerkolonien tätig wurden²¹ und Fußnote 139.

⁴¹¹ Siehe dazu das Ausstellungsverzeichnis, vgl. auch N.N.: Im Kunstsalon Paul Cassirer, in: *Berliner Börsen-Courier*, 4.1.1907b.

⁴¹² Echte, Bernhard: „Bei Cassirer blüht frisches Leben ringsum“. Die Ausstellungen des 9. Jahrgangs, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Den Sinnen ein magischer Rausch“. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1905-1908.* Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2012, S. 216–234, hier S. 226.

1907, in der auch Hübner mit 15 Werken vertreten war, von denen mindestens die Hälfte einen Bezug zu Travemünde hatten, darunter das heute in der Alten Nationalgalerie Berlin befindliche Landhaus in Travemünde.⁴¹³ Erneut wird Hübner – dieses Mal in der Gegenüberstellung mit dem jungen Beckmann – als gemäßigt und zum Teil gar als langweilig bez. und es bestätigt sich das Muster, das Cassirer bei seinen bisherigen Ausstellungen mit Beteiligung Hübners ausgewiesen hatte: Hübner wird als solider Maler unter französischem Einfluss präsentiert und dabei mehrheitlich positiv wahrgenommen.⁴¹⁴

„Und wie man eine 'Brandung' breit und wuchtig gibt, und dabei doch wahr, und nicht - etwa wie ein verschwommenes Filzteppichmuster, das könnte Beckmann hier sehen.“⁴¹⁵

In der Tat, Hübner hatte mittlerweile Erfahrung mit der Brandung und der Darstellung des Meeres. Der dauerhafte Aufenthalt in Travemünde war für Hübner der Anstoß, seine Seelandschaften zu den für ihn zum Alleinstellungsmerkmal werdenden Hafenansichten weiterzuentwickeln. Bereits in seinem Frühwerk hatte Hübner sich mit Seelandschaften beschäftigt.⁴¹⁶ Frühe Beispiele mit bemerkenswerter Auffassung des Meeres sind der *Ausfahrende Dampfer* von 1901 sowie der *Warnemünder Hafen* aus demselben Jahr. (Abb. 41 und 51) Hübner fasste darin das Wasser besonders impressionistisch auf, was an der lockeren Malweise und typischen Elementen wie farbige Schatten und Reflexen zu erkennen ist. Auch die Ausschnitthaftigkeit und der tief liegende Betrachterstandpunkt sind Kennzeichen für etwaige französische Einflüsse, die von einigen Kritikern, wie erläutert, vehement kritisiert wurden. Doch wie schon im ersten Kapitel festgestellt, sind es keineswegs ausschließlich französische Inspirationsquellen, die Hübner heranzieht. Auch von Carlos Grethe gibt

⁴¹³ *Landhaus in Travemünde*, 1906, Öl auf Leinwand, 70x81cm, SMBPK Alte Nationalgalerie NG 1279 (WVZ-Nr. 57)

⁴¹⁴ Vgl. bspw. für die Wahrnehmung der gemäßigten aber positiven Arbeiten Hübners: „Neben den Jungen, die sich in der Sezession ihre ersten Lorbeeren verdient haben und ihre Kraft rasch und fröhlich entfalten konnten, gehört auch Ulrich Hübner. Von ihm bringt Cassirer gleichfalls eine kleine Kollektivausstellung. Neben Beckmann wirkt er ungleich gemäßigter, harmonischer und reifer. Gerade im letzten Jahr hat er sich zu großer Tonschönheit durchgerungen, wozu sein Aufenthalt in Florenz gewiß einen wesentlichen Anstoß gegeben hat. Eine der feinsten Arbeiten, die hier ausgestellt sind, ist das Haus in Travemünde, in dem das Grün der Koniferen, das warme Gelb des Hauses, das Braun der Bäume und das lichte Blau des Himmels schön zusammen gestimmt sind. Auch sein Naturempfinden hat sich verfeinert und vertieft. Wie er die kahlen Bäume mit ihrem Geäst, das sich zart vom Himmel hebt, zeichnet, darin liegt große Innigkeit und Wärme des Gefühls.“ Auserwald, Annemarie von: Kunstaussstellung im Salon Cassirer, in: *Neue preußische Zeitung*, 9.1.1907, S. Beilage. Vgl. auch: Osborn, Max: Kecke Talente, in: *National-Zeitung*, 20.1.1907, S. 4. Lediglich die mangelnde Eigenartigkeit Hübners wird von Ernst Schur wieder aufgegriffen: „Bei Ulrich Hübner, der gleichfalls der jüngeren Generation der Berliner Sezession angehört, überwiegt die Anregung. Er hat Manet, Monet, Liebermann zu oft und zu eingehend gesehen. Er kommt über ein talentiertes Schülertum nicht hinaus. Man sieht die hübsche, graue Front eines Landhauses mit grünen Türen, ein Ackerstück mit hübschen braunen Tönen und heller, grauer Luftstimmung, ein geschmackvolles Stilleben und eine Herbstlandschaft, die wegen der Zusammenstellung von Braun und Grün in dem Laub der Bäume gut wirkt. Aber all das glaubt man schon einmal gesehen zu haben.“ Schur, Ernst: Aus den Berliner Kunstsalons, in: *Vorwärts*, 12.1.1907, S. 34.

⁴¹⁵ Norden, Julius: Aus Berliner Kunstaussstellungen, in: *Magdeburgische Zeitung*, 17.1.1907.

⁴¹⁶ Siehe dazu und zu seinem Verhältnis zu Carlos Grethe Kapitel 1.

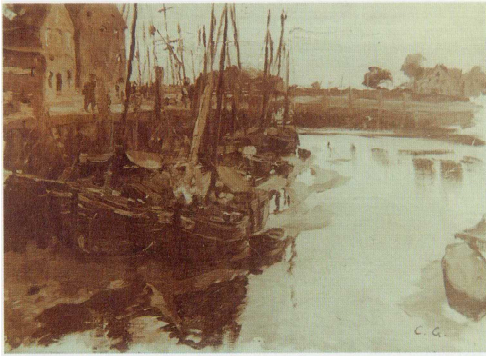


Abb. 46: Carlos Grethe: *Segelboote im Hafen*, Öl auf Leinwand, Standort unbekannt, WVZ 1895, 14



Abb. 47: Ulrich Hübner: *Fischerboote im Hafen*, 1902, Öl auf Leinwand, 80,5 x 100,5 cm, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 30

es eine Ansicht von *Segelbooten im Hafen*, deren Auffassung Hübner durchaus aus Karlsruher Tagen bekannt gewesen sein dürfte. (Abb. 46)

Bereits 1902 beschäftigte er sich intensiv mit der Darstellung von Fischerbooten, die eine Ähnlichkeit zu Grethes Werk aufweisen. (Vgl. Abb. 46, 47 und 49, 50) Das Gemälde von Claude Monet mit Booten in Etretat ist hier als exemplarische Verortung des Motivs im Verhältnis zu französischen Vorbildern zu verstehen. (Abb. 48) Hübners Auffassung stimmt beispielsweise in der leichten Untersicht der Fischerboote mit Monet überein, was er in dem Gemälde *Auf dem Helgen* noch viel stärker betont. (Abb. 50) Trotz der möglichen Vorbilder fand Hübner einen ganz eigenen Zugang zu dem Motiv und passte sich den lokalen Begebenheiten an. Er deutete im Hintergrund das Hafenbecken mit der Warnemünde und weiteren Booten an. Was bei Grethe im kleinen Format noch starken skizzenhaften Charakter hatte, entwickelte Hübner viel mehr zum eigenständigen Bildmotiv in großem Format und hellem Farbspektrum. (Abb. 47) Die Darstellungen der Segel- und Fischerboote und die hier gezeigten Vergleichsabbildungen machen deutlich, dass Hübner sich aus den im ersten Kapitel genannten Traditionen heraus einem durch und durch impressionistischen Bildmotiv zuwandte.⁴¹⁷ Eindeutig handelte es sich hier nicht um Marinedarstellungen oder klassische Schiffsporträts. Das Interesse der Maler an den Booten folgte jedoch einem grundsätzlichen Interesse an dem Segelsport. Grethe war lange auf Seereisen unterwegs gewesen, Monet war in der Freizeit Segelsportler, Gustave Caillebotte nahm nicht nur an Regatten teil, sondern war sogar Bootsbauer und ist für seine Verdienste um den

⁴¹⁷ Schon das Gemälde *Impression, Soleil levant* von Claude Monet aus dem Jahre 1872, das schließlich zur Namensgebung der Impressionisten führte, zeigt den Hafen von Le Havre. Vgl. Wilson-Bareau, Juliet und Degener, David (Hg.): *Manet and the Sea*. Ausst.-Kat. Chicago 2003. Dieser gut gebildete Band macht deutlich, welchen Einfluss die Kenntnisse des Segelsports hatten und wie umfangreich die Seestücke im Werk bedeutender Impressionisten sind (passim). Siehe auch: Rewald, John: *Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst*, Köln 1965, S. 207. Die hier für diese Arbeit ausgewählten Vergleichsabbildungen sind lediglich als Beispiele zu verstehen.

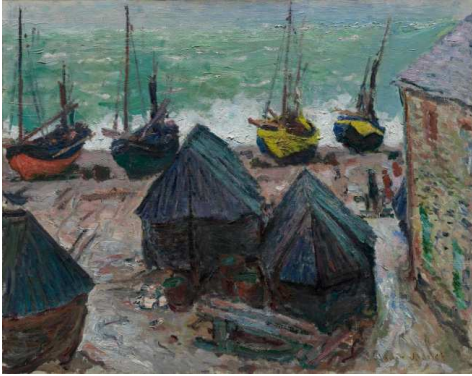


Abb. 48: Claude Monet: *Boats on the beach. Etretat*, 1885, Öl auf Leinwand, 65,5 x 81,3 cm, The Art Institute of Chicago, Charles H. and Mary F.S. Worcester Collection, 1947.95



Abb. 49: Carlos Grethe: *Cuxhaven Werft*, Öl auf Leinwand, 33 x 46 cm, WVZ 1895,13, Privatbesitz



Abb. 50: Ulrich Hübner: *Auf dem Helgen*, 1905, Öl auf Pappe, 46,5 x 66,5 cm, Privatbesitz, WVZ-Nr. 49



Abb. 51: Ulrich Hübner: *Ausfahrender Dampfer*, 1901, 85,5 x 109cm, Öl auf Leinwand, Bez. und datiert u. r. „Ulrich Hübner / 1901“, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 18

Segelsport eher bekannt als für seine Malerei.⁴¹⁸ Die realistische Darstellung der Boote ist für diese Künstler deshalb wichtig, auch wenn es sich nicht um die klassische Marinemalerei handelte. Hier fügt Hübner sich nahtlos an. Es ist zwar nicht bekannt, ob er einen persönlichen Bezug zum Segelsport hatte, doch waren seine Darstellungen von Segelbooten, insbesondere in Travemünder Darstellungen, durchaus realistisch und an der korrekten Ausführung orientiert. Für das Lübecker und Travemünder Publikum, das sein Geld zum Teil der Segelschiffahrt als Händler verdankte und aufgrund des Hafens eine gute Kenntnis der Boote hatte, waren diese Kriterien sicher nicht zu vernachlässigen. Die Segelboote und ihr technischer Aspekt waren auch aus künstlerischer Sicht ein interessantes Motiv, insbesondere, wenn sie in ihrer ganzen Größe betrachtet werden konnten, so wie in dem Gemälde *Auf dem Helgen* von 1905. (Abb. 50) Die Faszination Boot und dem ihren Bau zu

⁴¹⁸ Zu Grethe: Stocke 2008. Zu Caillebotte und Monet: Thomson, Richard: Caillebotte und Monet. Einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede, in: Anne-Birgitte Fonsmark u.a. (Hg.): *Über das Wasser - Gustave Caillebotte. Ein Impressionist wieder entdeckt*. Ausst.-Kat. Bremen/Kopenhagen/Madrid, Ostfildern 2008, S. 31–42. – Charles, Daniel: Caillebotte und die Boote, in: Anne-Birgitte Fonsmark u.a. (Hg.): *Über das Wasser - Gustave Caillebotte. Ein Impressionist wieder entdeckt*. Ausst.-Kat. Bremen/Kopenhagen/Madrid, Ostfildern 2008, S. 107–120.

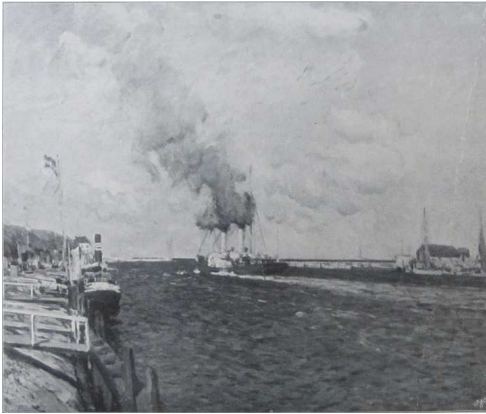


Abb. 52: Ulrich Hübner: *Ausfahrender Dampfer*, 1904, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 40



Abb. 53: Ulrich Hübner: *Im Hafen von Travemünde*, 1906, Leinwand, 71 x 86cm, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 61

Grunde liegenden physikalischen Gesetzen trifft hier auf das malerische Erforschen ihrer Ausmaße und die Schwierigkeit dies perspektivisch zu erfassen. Dies ist ein weiteres Motiv, das ihm möglicherweise sein Lehrer Grethe zugänglich gemacht hat. Von ihm ist ein solches Motiv von 1895 dokumentiert. (Abb. 49)

Der Aufenthalt in Warnemünde und Rostock 1904 brachten neben der Darstellung der Stadt am Wasser zudem auch einen neuen Blick auf den Hafen mit sich, der in der Bildauffassung und bewegten Darstellung des Wassers an den ausfahrenden Dampfer von 1901 anknüpfte. (Abb. 51 und 52) In Travemünde konnte Hübner auf diese Malerfahrten zurückgreifen. Zunächst widmete er sich, wie bereits in Warnemünde, dem Hafen. Dabei thematisierte er zum ersten Mal die menschliche Anwesenheit im Hafen genrehaft. (Abb. 53) Malerisch lernte er die Umgebung besser kennen und stellte dabei die Stadt dar, sei es, dass er die alte Kirche oder einen Straßenzug festhielt.⁴¹⁹ (Abb. 54 und 60) Auch in den eher seltenen Straßenansichten greift Hübner nun häufiger zu Genreszenen. Wie auf dem Hafengemälde sind es auch in *Alt-Travemünde* die ruhenden Menschen vor den Häusern, die dem Bild eine Idylle verleihen.

In der bereits besprochenen Ansicht von Hamburg gelang es Hübner 1902 zum ersten Mal den Blick auf die See bzw. das Wasser und die Schiffe in Verbindung zu der Stadt zu setzen. (Abb. 38) So integrierte Hübner die Stadtansicht in die Seelandschaft. Hübner nutzte 1907 nun auch die Travemünde gegenüberliegende Halbinsel Priwall, um einen ganz neuen Blick auf die Stadt zu gewinnen. (Abb. 55) Erneut zeigt sich von diesem Standpunkt die Stadt eingebettet in die Seelandschaft. Von dem Betrachterstandpunkt auf dem Priwall und über

⁴¹⁹ Die Darstellung der alten Travemünder Kirche ist eindeutig nachweisbar erst 1911, WVZ-Nr. 116. Eine Nennung von 1904 macht aber deutlich, dass Hübner derartige Motive mehrfach aufgriff: *Alter Hof in Travemünde*, in der „Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf“ 1904, Nr. 799, Verbleib unbekannt.



Abb. 54: Ulrich Hübner: *Alt-Travemünde*, 1906, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 54



Abb. 55: Ulrich Hübner: *Travemünde vom Priwall gesehen*, 1907, Öl auf Preßpappe, 47,2 x 75cm, Privatbesitz, WVZ-Nr. 65



Abb. 56: Wilhelm Hambüchen: *Netzflicker an der Schleuse von Nieuwpoort*, Öl auf Leinwand, 30,5 x 40 cm, Dr. Axe-Stiftung



Abb. 57: Max Liebermann: *Netzflickerinnen*, 1887-89, Öl auf Leinwand, 180,5 x 226 cm, Hamburger Kunsthalle, WVZ Eberle 1889/1

die Travemündung hinweg ist die deutlich zu identifizierende Travemünder Vorderreihe zu erkennen. Die Häuserreihe wirkt wie zwischen der Wasserfläche der Travemündung und dem Wolkenverhangenen Himmel als einzige Trennlinie, mehr Raum wird der Stadt und ihrer Architektur in diesem Gemälde nicht gelassen. Der Himmel und das Wasser stehen hier im Mittelpunkt des Interesses.

Sowohl die Freiflächen des Priwall als auch das Leuchtenfelde auf der städtischen Seite der Travemündung wurden von den Fischern zum Auslegen und Flicker der Netze genutzt. Auch dies hat Hübner in seinen Gemälden festgehalten. (Abb. 58) In dem Motiv der Netzflicker gelingt Hübner die Entwicklung einer eigenen Auffassung des Sujets, das aus der niederländischen Kunst stammend von Max Liebermann prominent in die deutsche Malerei eingeführt wurde.⁴²⁰ Im Vergleich zu Malern der Düsseldorfer Malerschule wie Andreas Achenbach waren die Figuren jedoch keine reinen Staffagefiguren in seinen Landschaften, sondern Liebermann „konzentrierte sich stattdessen ganz auf die Menschen, ihren Alltag

⁴²⁰ Eberle, Matthias: *Max Liebermann. 1847 - 1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*. Band I: 1865-1899. 2. Bde, München 1995b, S. 334. Die Entdeckung der Fischerinnen, die in den Dünen die Netze ausbessern verdankt Liebermann seinem Kollegen Jozef Israels, der ihn 1884 auf seiner Hochzeitsreise in Scheveningen begleitet hatte. Israels selbst malte 1886 ein Gemälde zu diesem Thema.



Abb. 58: Ulrich Hübner: *Leuchtenfelde*, (vor) 1908, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 71



Abb. 59: Ulrich Hübner: *Dreimaster im Hafen von Travemünde*, 1908, Öl auf Leinwand, 90 x 106 cm, Berlinische Galerie, Zustiftung der Dr. Jörg Thiede Stiftung 2014, WVZ-Nr. 72

und ihr soziales Gefüge, die in der deutschen Malerei bisher keine Berücksichtigung gefunden hatten und damit künstlerisch unverbraucht waren.“⁴²¹

Hübner zeigte sich motivisch in dem Gemälde der Netzflicker also vielfach inspiriert. Er malte die Stadt Travemünde in der Seelandschaft eingebettet, zugleich griff das alltägliche Leben der Netze flickenden Fischer auf, ohne dies zu beschönigen. Dazu trat er näher an das Motiv heran, als bei seinen Blicken über das Wasser hinweg. Er befindet sich selbst auf dem *Leuchtenfelde* und kehrt der Stadt den Rücken zu und nimmt die Netze flickenden Fischer auf den Wiesen in den Blick. (Abb. 58) Im Hintergrund sind ein Dreimaster wie auch in großer Entfernung der Priwall zu erkennen. Trotz der Nähe zu den Fischern bleibt Hübners Blick so weit, dass die zwei arbeitenden Fischer in der Küstenlandschaft unter dem weiten Himmel wenig auffallen und in der Landschaft aufgehen. Der realistisch-naturalistische Blick auf die schwere Arbeit der Fischer blieb erhalten, ohne sie monumental in den Vordergrund zu rücken, wie in Liebermanns Gemälde. (Abb. 57) Darin orientierte Hübner sich an Malern der Düsseldorfer Schule, die sich an der belgischen und holländischen Nordseeküste ebenfalls diesem Motiv widmeten und größeren Abstand zu den Personen hielten als beispielsweise Liebermann und Wilhelm Hambüchen. (Abb. 56 und 57)

Sein Interesse an Meeresdarstellungen und Küstenlandschaften baute Hübner in Warnemünde, Hamburg und Travemünde schließlich dahingehend aus, dass ihn insbesondere die Lage der Hafenstädte in der Landschaft inspirierte. Ausgehend von den geschilderten Seelandschaften und Seestücken entwickelte Hübner so eine ganz eigene Form der Seelandschaft. Dabei nahm die Entfernung zum Motiv mit der Zeit weiter zu. In den Werken

⁴²¹ Faass, Martin: Max Liebermann am Meer. Annäherung an ein problematisches Motiv, in: ders. (Hg.): *Max Liebermann am Meer*. Ausst.-Kat. Berlin, München 2011, S. 10–21, hier S. 11.

aus Travemünde rückten die Schiffe und das Meer sehr viel mehr in den Mittelpunkt, insbesondere an dem wesentlichen Punkt der Stadt, der Hafenausfahrt. Zwei Werke aus dem Jahre 1908 zeigen die Travemünder Hafenausfahrt aus zwei unterschiedlichen Perspektiven. (Abb. 58 und 59)

Wie in dem Gemälde *Travemünde vom Priwall* ist der Betrachterstandpunkt auch in dem Werk *Leuchtenfelde* für ortskundige deutlich erkennbar. Auch in Abbildung 59 lässt sich der Standpunkt klar festlegen; vom Hafen Travemünde aus ist ein Dreimaster zu sehen, wie er von einem Schlepper aus der Hafenausfahrt gezogen wird. Im Hintergrund ist der üppige Baumbewuchs des Priwalls zu erkennen. Seit 1908 entwickelte Hübner von diesen Standpunkten aus seine typischen Hafenmotive, mit denen er sich der traditionellen auf technische und historische Genauigkeit angelegten Marinemalerei mit ihrem ausgeprägten Repräsentationscharakter einerseits annäherte, andererseits dies mit seiner impressionistischen Malweise und der Auffassung von Stadt, Hafen und See als landschaftlicher Einheit kombinierte, und in seinen Seestücken so zu der wiederholt von den Kritikern geforderten Eigenartigkeit gelangte.⁴²² Dieses Motiv setzte Hübner wiederholt ein, es wurde zu seinem Markenzeichen und er schuf einige großformatige Ansichten dieser Zeit, die einerseits von privaten Sammlern bis heute hoch geschätzt wurden und andererseits auch von staatlichen Institutionen gewürdigt und angekauft wurde.⁴²³

Hübners Eigenartigkeit zeichnete sich nun dadurch aus, dass er sich sowohl auf das Motiv der Stadt und ihrem lebhaften Treiben als auch der „Stille und Weite der Küste“ sowie den maritimen Ansprüchen an Schiffsdarstellungen gerecht wurde und diese in seinem Werk verband.⁴²⁴ Damit unterschied er sich von der meist einseitig ausgeprägten Interessenlage seiner Kollegen wie Lesser Ury, der sich auf die Großstadt konzentrierte, Walter Leistikow, der sich vornehmlich mit menschenleeren Landschaften beschäftigte, oder Liebermann, der sich der Menschen an der Küste, anstatt der Küste als Motiv annahm.⁴²⁵ Hübner passte sich letztlich damit auch den Anforderungen des (lokalen) Marktes an und gilt deshalb als malerischer Entdecker Travemündes, da er die vielfältigen Aspekte des Ortes zwischen bürgerlichem Repräsentationsort, Strandpromenade, Küstenlandschaft und Hafenbetrieb in seinem Werk auf neue Art zu verbinden wusste und somit den Lübecker und Travemünder

⁴²² Zur Unterscheidung der Begriffe Marine und Seestück siehe Einleitung, S. 19.

⁴²³ *Sommertag*, 1909, Öl auf Leinwand, 70 x 94cm, bez. u. l. „Ulrich Hübner.09“, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe Inv. 1130, erworben vom Künstler 1909 (WVZ-Nr. 88).

⁴²⁴ Blühm 1988, S. 13.

⁴²⁵ Zu Liebermann siehe Faass 2011.

Bürgern künstlerisch erschloss.⁴²⁶ Aber auch auf dem Berliner Markt kamen seine Gemälde von der Küste gut an. In den Ausstellungen der Berliner Secession 1907 und 1908 zeigte Hübner mehrheitlich Travemünder Ansichten.⁴²⁷ Zudem weitete er seine Ausstellungstätigkeit im gesamten Deutschen Reich aus. Er zeigte 1907 Werke an seinem alten Schaffensort in Karlsruhe im Badischen Kunstverein, in der Deutschen Kunstaussstellung Köln und im Kaiser-Friedrich-Museum in Posen. Außerdem nahm er erstmals an der Ausstellung der Münchener Secession teil, deren korrespondierendes Mitglied er seit 1907 war.⁴²⁸ Im Kunstsalon Cassirer waren Hübners Werke aus Travemünde erst 1908 zu sehen, darunter auch eine Version der Netzflicker.⁴²⁹ Er wurde dabei durchweg positiv besprochen, konnte also seine letzten Erfolge bestätigen, da erneut die Ansichten des Meeres als besonders gelungen geschildert wurden:

„Das kleine Bildchen ‚Die Netzflicker‘ in der tiefen Kraft der Töne, das Bild ‚Im Park‘ mit dem fahlen Sonnendunst über Baum und Wiese, ‚Der Waldweg‘ mit dem schönen Kontrast der sonnenüberflimmerten Felder gegen den schattigen Wald, und endlich ‚Der Hafen von Travemünde‘ mit der tiefblau schimmernden Wasserfläche, sie alle sind von einem seltenen Reichtum und großer Harmonie der Töne. [...]“⁴³⁰

Hübner hatte seine Nische gefunden und dauerhaft besetzt. Die positive Resonanz schuf für ihn auch einen wirtschaftlichen Anreiz, sich diesem Thema weiter zu widmen. Die Aufbauphase seines Erfolges war damit abgeschlossen. Dies traf wohl auch auf das geschäftli-

⁴²⁶ Blühm 1988, S. 12–13. Wie sehr Hübner schon früh und vor Ort als malerischer Entdecker Travemündes galt, zeigt sich auch in der Besprechung seiner Werke in der Ausstellung der nordwestdeutschen Künstlergruppe in der Lübecker Katharinenkirche 1910: „[...] Im Anfang seines Schaffens konnte man kaum Begreifen, daß solche Motive voll malerischen Reizes hier zu finden und zu sehen waren. [...]“ Sondermann, K.: Die Ausstellung der nordwestdeutschen Künstlergruppe in der Katharinenkirche. (Fortsetzung), in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 52.1910, Heft 24, S. 342–345, hier S. 343. In seiner Besprechung der Gedächtnis-Ausstellung für Ulrich Hübner im Lübecker Kunstsalon Nöhring beschreibt Enns, wie sehr Hübner die Travemünder und Lübecker Motive auch den Lübeckern selbst „erst erschlossen“ und deshalb wichtigen Einfluss auf die zeitgleich und nach ihm entstehenden Lübecker Kunstwerke und Künstler gehabt habe. Enns, Abram: Ulrich Hübner. Eine Gedächtnisausstellung im Kunstsalon Bernhard Nöhring, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 74.1932, Heft 24, S. 356.

⁴²⁷ Dies gilt sowohl für die Frühjahrs- wie auch die Winterausstellung (Zeichnende Künste) Siehe dazu das Ausstellungsverzeichnis im Anhang mit den verzeichneten Werken.

⁴²⁸ Hübner beteiligte sich bis 1918 an den Ausstellungen in München. Mit seiner Mitgliedschaft in der Preussischen Akademie der Künste 1919 stellte er seine Ausstellungstätigkeit in München ein, die er erst 1925 wieder aufnahm. Siehe dazu das Ausstellungsverzeichnis im Anhang.

⁴²⁹ Ausstellung im Kunstsalon Cassirer, Jg. 10, Ausst. 8, 27. März–12. April 1908: Kollektionen von Paul Baum, Erich Hancke, Ulrich Hübner, Konrad v. Kardoff, Leo Klein-Diebold, Käthe Kollwitz, Emil Pottner, Emil Rudolf Weiss. Zu den ausgestellten Werken siehe die Liste der Ausstellungsbeteiligungen sowie Echte, Bernhard und Feilchenfeldt, Walter (Hg.): *„Den Sinnen ein magischer Rausch“. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1905–1908*, Wädenswil 2012, 2, Teil 1, S. 717–732. Es ist naheliegend, dass die erste Version der Netzflicker/Leuchtenfelde (WVZ-Nr. 71) ausgestellt wurde, da die weiteren Versionen vermutlich erst 1909 und 1910 entstanden. Ein Großteil der dort ausgestellten Werke Hübners wurde in die anschließende Ausstellung übernommen: Jg. 10, Ausstellung 9, 15. April bis ca. 7. Mai 1908: Kollektionen Ulrich Hübner, Philipp Klein, Emil Pottner, Emil Rudolf Weiss. Echte und Feilchenfeldt 2012, S. 733–740. Siehe dazu auch das Ausstellungsverzeichnis.

⁴³⁰ Auerswald, Annemarie von: Aus den Kunstaussstellungen, in: *Neue preußische Zeitung*, 4.4.1908, S. 2.

che Verhältnis zu Paul Cassirer zu. Anfangs sah Cassirer Hübner als vielversprechendes Talent, das später Schwächen zeigte, wie ein Tagebucheintrag Harry Graf Kesslers aus dem Jahre 1906 belegt:

„C.[Cassirer] meinte zuerst, so viel Talent [wie Beckmann], noch viel mehr, hätten zu Anfang Hübner, Corinth u.s.w. auch gehabt. Beckmann sei noch viel zu jung, um auszustellen. Er habe ja zweifellos Talent, aber was würde daraus werden? Bei den Andren sei Alles abgebröckelt. Bei B. werde es wohl ebenso gehen[...]“⁴³¹

Cassirer baute Hübner trotz seiner gegenüber Kessler geäußerten Enttäuschung weiterhin als solide Alternative in seine Ausstellungen ein, um sein Angebot für weniger avantgardistische Kunden zu gestalten, wie ich bereits dargelegt habe. Trotz Paul Cassirers eher abschätzigen Urteils von 1906 ist festzustellen, dass Hübner in Travemünde seine Eigenartigkeit seit Ende des Jahres 1907 weiter gefestigt und vor allem seine Marktlücke gefunden und besetzt hat, denn die Motive aus Travemünde werden sein Werk der folgenden Jahre hauptsächlich prägen. Wie sehr dies der Fall ist, wird schon anhand der ausgestellten Werke der folgenden Jahre offensichtlich. Auch wenn viele der genannten Gemälde nicht eindeutig zu identifizieren waren, wird deutlich, dass die Motive aus Travemünde den Schwerpunkt bildeten und auch vom Publikum als Hübners Spezialität angesehen wurden, so heißt es etwa in einer Rezension Fritz Stahls: „Immer mehr und mehr tritt das Spezifische der Landschaft an der Wasserkante hervor, und immer freier und vielsagender wird der Vortrag.“⁴³²

Ende 1908 musste Hübner dennoch herbe Kritik seitens der Ausstellungszensuristen einstecken. Der Vorwurf, lediglich die Franzosen zu kopieren, fand dabei jedoch immer weniger Anhänger, es ging vielmehr um ein grundsätzliches Gelingen seines Schaffens.⁴³³ Die Zeiten des Streites für den Impressionismus fanden ihr Ende, generell ist spätestens zu diesem Zeitpunkt wohl das Eingetreten, was Liebermann zum ersten Mal in seiner Eröffnungsrede der Frühlingsausstellung der Berliner Secession 1907 prophezeit hatte: Die Revolutionäre von gestern waren bereits zu Klassikern geworden.⁴³⁴ Zwar hieß es in

⁴³¹ Tagebucheintrag Harry Graf Kessler vom 14.6.1906 zitiert nach Echte 2012a, S. 229.

⁴³² Stahl, Fritz: Im Salon Cassirer, in: *Berliner Tageblatt*, 8.10.1909. Siehe dazu die Liste der Ausstellungsbeteiligungen im Anhang S. 187.

⁴³³ Eine Ausnahme ist die Beurteilung Fr. von Khaynachs: „Alle diese Bilder, oder besser gesagt Studien, sind gleichmäßig, flüchtig, roh und nachlässig und ohne jeglichen Stimmungsgehalt. Schwächere Talente werden immer durch den Impressionismus geschädigt werden, sie gewöhnen sich daran, ein paar Klexe auf die Leinwand zu setzen, und das Bild wird eingeraht und ausgestellt.“ Khaynach, Fr. von: Von Berliner Kunstausstellungen, in: *Neue preußische Zeitung*, 6.10.1908.

⁴³⁴ Korrekt lautet das Zitat: „Wir betrachten die Kunst nicht sowohl als ein Gewordenes, sondern vielmehr als ein Werdendes: die Revolutionäre von gestern sind die Klassiker von heute.“ Berliner Secession: *Katalog der dreizehnten Ausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1907, S. 9. Der Ausdruck entwickelte sich zu einer Art geflügeltem Wort. So zitierte Liebermann sich selbst erneut damit in seiner Eröffnungsrede zur Herbstausstellung der Berliner Secession 1910

Liebermanns Rede weiter: „Die Aufgabe der Sezessionen ist, für die künftigen Klassiker zu kämpfen.“⁴³⁵ Doch längst waren die geschilderten inneren Spannungen der Berliner Secession an einen Punkt gekommen, der eine grundsätzliche Auseinandersetzung entfachte. So planten Beckmann, Waldemar Rösler, Wilhelm Schocken, Kurt Tuch und andere Secessionsmitglieder schon Ende 1908 eine alternative Secession, um sich dem allgegenwärtig scheinenden Einfluss Cassirers zu entziehen, die jedoch unter anderem an mangelnden finanziellen Mitteln zur Anmietung eines Ausstellungsraumes scheiterte.⁴³⁶

„Die Berliner Secession hielt mit zunehmender Verhärtung an dem Ideal eines impressionistisch orientierten Bildkonzeptes bei gleichzeitigem Anspruch Pionierarbeit zu leisten, fest. Kandinsky warnte 1909 höflich, aber unmissverständlich [davor] [...] Seine Mahnung blieb jedoch unbeachtet.“⁴³⁷

Ende Januar 1910 wurde dann endgültig eine Secessionskrise ausgelöst. Als bei der Generalversammlung Beckmann, Leo von König, Georg Kolbe und Curt Herrmann – als Vertreter der „Jungen“ – in den Vorstand gewählt wurden, verließ ein großer Teil der Mitglieder denselben, unter Ihnen Präsident Liebermann und Paul Cassirer, wie auch die Secession aus Protest, da sie eine Zusammenarbeit unter den gestellten Forderungen als unmöglich ansahen.⁴³⁸ Auch einige Mitglieder traten daraufhin aus der Secession aus.⁴³⁹ Paul Cassirer, einerseits zum Stein des Anstoßes für die Jungen geworden⁴⁴⁰, andererseits auch geschäftlich verbunden mit drei der vier neu gewählten Vorstandsmitglieder, bemühte sich hinter den Kulissen trotz vielfach negativer Berichterstattung um einen Kompromiss. Nicht zuletzt nutzte er dazu das Ausstellungsgebäude der Secession am Kurfürstendamm, das mehrheitlich ihm selbst und Liebermann gehörte, als Druckmittel.⁴⁴¹ Ergebnisse des Kompromisses waren schließlich die geänderten Statuten, die einen erweiterten Vorstand vorsahen sowie

und auch der Liebermann-Biograf Karl Scheffler griff diesen Ausdruck auf. Siehe dazu: Berliner Secession: *Katalog der ein- und zwanzigsten Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste*. Ausst.-Kat. Berlin 1910. – Scheffler, Karl: *Max Liebermann*. Mit einem Nachwort von Carl Georg Heise, Wiesbaden 1953, S. 114.

⁴³⁵ Berliner Secession 1907, S. 9–10.

⁴³⁶ Echte, Bernhard: „Keime einer neuen, in die Zukunft schauenden Kunst“. Die Ausstellungen des 10. Jahrgangs, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Den Sinnen ein magischer Rausch“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1905–1908. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2012, S. 466–490. S. 479–480.

⁴³⁷ Meister, Sabine: Kunstwende. Berlin um 1910, in: Martin Faass (Hg.): *Max Liebermann und Emil Nolde - Gartenbilder*. Ausst.-Kat. Berlin, München 2012, S. 26–37, hier S. 29.

⁴³⁸ Des Weiteren traten folgende alte wie wiedergewählte Mitglieder aus dem Vorstand aus: Hans Baluschek, Lovis Corinth, August Gaul, Fritz Klimsch, George Mosson, Max Slevogt, Karl Weiser und E.R. Weiß. Echte, Bernhard: „Die Entwicklung wechselt wieder einmal den Weg“. Die Ausstellungen des 12. Jahrgangs, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Ganz eigenartige neue Werte“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1908–1910. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2013, S. 228–254, hier 253, Anm. 41. Siehe auch: Paret 1981, S. 299–301 – Daemgen, Anke: Die Neue Secession in Berlin, in: *Liebermanns Gegner. Die Neue Secession in Berlin und der Expressionismus*. Ausst.-Kat. Berlin, Köln 2011, S. 13–83, hier S. 16–17.

⁴³⁹ Echte 2013a, S. 242.

⁴⁴⁰ Erklärung der „Jungen“ unter dem Titel „Die Sezession in der Berliner Sezession“, in *National-Zeitung*, 2.2.1910, Nr. 54, zitiert bei Echte 2013a, S. 243–244.

⁴⁴¹ Echte 2013a, S. 244.

einen beratenden Ausschuss, um so auch die jüngeren Künstler einzubinden.⁴⁴² Zudem zog Cassirer sich einige Tage nach Beilegung des Konfliktes von allen Ämtern der Secession zurück. Über die Motive gibt es verschiedene Begründungen. In der offiziellen Erklärung wurde die persönliche Belastung angegeben.⁴⁴³ Auch Echte beschreibt, wie Paul Cassirer sich zu dieser Zeit anderen Tätigkeitsfeldern zuwandte.⁴⁴⁴ Zu Hübners Positionierung in dieser Krise der Secession ist nichts zu erfahren. Fraglich ist, ob er zur Generalversammlung überhaupt anwesend war, oder die Krise lediglich den Presseschilderungen entnahm, während er sich in Travemünde oder Hamburg aufhielt, wie die Werke dieses Jahres nahelegen.⁴⁴⁵ Darüber hinaus kann aufgrund seiner weiteren Verbundenheit zu Liebermann und Paul Cassirer davon ausgegangen werden, dass Hübner sich loyal hinter den langjährigen Präsidenten der Secession gestellt hat.

Doch die Krise der Secession war auch nach Paul Cassirers Rückzug nicht beendet. Der grundsätzliche Streit um die Öffnung gegenüber Künstlern der Brücke konnte nicht beigelegt werden. Liebermann und die übrige Ausstellungsleitung mussten nun ohne den sonst allgegenwärtigen Paul Cassirer die Ausstellung vorbereiten. Den Künstler gelang es dabei allerdings nicht, ihre eigenen Kunstauffassungen zurückzustellen und so verpassten sie die Gelegenheit, die junge Avantgarde zu integrieren. Nicht zuletzt deshalb, weil auch die befürchtete Radikalität der neuen Vorstandsmitglieder König und Beckmann gar nicht so weit führte, sich als Fürsprecher des aufkommenden Expressionismus und damit von gleichalt-rigen Kollegen wie Emil Nolde oder Max Pechstein einzusetzen.⁴⁴⁶

„Die unablässige Suche der Ausstellungsleitung nach noch nicht ausgestellten Werken der eigenen, insbesondere französischen Vorbilder - im Streben danach, sich selbst zu Klassikern zu kanonisieren - verstellte einerseits den Blick auf die künstlerische Tätigkeit der neuen Generation und verhinderte andererseits, Hängefläche in den ohnehin beengten Ausstellungsräumen für diese bereitzustellen.“⁴⁴⁷

So kam es im Vorfeld der 20. Ausstellung der Berliner Secession im Frühjahr 1910 zu einer besonders strengen Auswahl und einer großen Anzahl abgelehnter Kunstwerke. Ein Teil

⁴⁴² Echte 2013a, S. 244.

⁴⁴³ N.N.: Austritt Paul Cassirers aus dem Vorstände der Berliner Sezession, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 11.2.1910d, abgedruckt in Echte 2013a, S. 246.

⁴⁴⁴ Echte 2013a, S. 246.

⁴⁴⁵ Vgl. WVZ-Nr. 92-102; zudem ist im Katalog der Berliner Secession: *Katalog der zwanzigsten Ausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1910. „Travemünde, Kaiserallee 47“ als Hübners Wohnort vermerkt. Etwaige Meldedokumente aus Hamburg oder Travemünde sind leider nicht erhalten oder bisher nicht zu ermitteln gewesen, lediglich der Besitz des Hauses ist durch den Grundbucheintrag nachweisbar. *Grundbucheintrag*. Archiv der Hansestadt Lübeck, Nr. 3.4-3, 4145, Blatt 4-6.

⁴⁴⁶ Daemgen 2011, S. 16-17.

⁴⁴⁷ Meister 2012, S. 32-33.

der 27 zurückgewiesenen Künstler der Frühjahrsausstellung, unter ihnen die bereits erwähnten Nolde und Pechstein, schlossen sich im April 1910 zusammen, um eine *Neue Secessi*on zu gründen und eine eigene Ausstellung mit Werken Zurückgewiesener zu organisieren.⁴⁴⁸ Die Vorrangstellung der Berliner Secessi

„Die Gründung der Berliner Secessi

Hübner war in der Ausstellung der Berliner Secessi

⁴⁴⁸ Paret 1981, S. 300. Zu Gründung und Ausstellungen der Neuen Secessi

⁴⁴⁹ Meister 2012, S. 34.

⁴⁵⁰ „Den Berliner Landschaftern fehlt seit Leistikows Tod der anerkannte Führer. Unter den älteren Künstlern tritt Ulrich Hübner, der diesmal vor allem einige wohlgelungene Hamburger Hafenansichten ausstellt [...]“ Glaser, Curt: Die zwanzigste Ausstellung der Berliner Secessi

⁴⁵¹ Siehe dazu die Liste der Ausstellungsbeteiligungen im Anhang S. 187.

⁴⁵² Ebd. Hübners erste Beteiligung an der Ausstellung des Lübecker Kunstvereins lässt sich 1908 nachweisen: Völker, August: Die Ausstellung des Kunstvereins. (Zweiter Brief), in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 50.1908b, Heft 22, S. 331–332, hier S. 332. Für die Ausstellung in Herford ist ein Katalog erhalten, demnach Hübner mit vier Gemälden in der Ausstellung vom 29. Juli bis zum 5. September 1910 vertreten war: 39 *Winterlandschaft*; 40 *Dämmerung*; 41 *Brandung*; 42 *Gutshof*. Inwiefern diese Ausstellung mit derjenigen im gleichen Jahr in Bremen übereinstimmt ist bisher nicht bekannt. Siehe Katalog Kunstsalon Otto Fischer Bielefeld: *Grosse Kunstausstellung in Herford in Verbindung mit einer Sonder-Ausstellung der Vereinigung nordwestdeutscher Künstler*. Ausst.-Kat. Herford 1910. Laut des V. Jahresberichtes der Vereinigung war die Ausstellung vor der Station in Herford ergänzt worden und Hübner konnte in Herford ein (oder mehrere) Werke verkaufen. Vereinigung nordwestdeutscher Künstler: *V. Jahresbericht* 1911. Stadtmuseum Oldenburg - Bibliothek, S. 6. Bereits 1908 hatte Hübner parallel mit den nordwestdeutschen Künstlern in der „Deutschen Kunstausstellung“ in der Kunsthalle Bremen ausgestellt. Der Katalog belegt jedoch durch die Angabe, in welchen Sälen Hübners Gemälde hingen, dass er nicht als dieser Gruppe zugehörig ausgestellt wurde. Kunsthalle Bremen: *Deutsche Kunstausstellung in Verbindung mit einer Sonderausstellung der nordwestdeutschen Künstler*. Ausst.-Kat. Bremen 1908, S. 14. Katalog-Nr. 136 und 137 verzeichnen die Gemälde *Sturm* und *Landschaft mit Mühle* für Ulrich Hübner in den

Auch im Kunstverein in Prag stellte Hübner aus.⁴⁵³ Außerdem belegen seine ausgestellten Werke in der schwarz-weiß Ausstellung des Herbstes 1910, dass er nach London und Glasgow gereist war.⁴⁵⁴ Zuviel Aufmerksamkeit konnte Hübner den Vorgängen in der Berliner Secession also wohl nicht widmen. Dabei war das Jahr 1910 der Auftakt einer von Krisen erschütterten Zeit in der Berliner Kunstwelt. Ein prominentes Beispiel ist der offen ausgetragene Konflikt zwischen Max Liebermann und Nolde, der mit dem Ausschluss Noldes aus der Berliner Secession vorerst endete.⁴⁵⁵ Liebermann zog sich wegen derartiger Auseinandersetzungen Anfang 1911 aus dem Vorstand und von seinem Präsidentenamt zurück und wurde von Corinth abgelöst.⁴⁵⁶ Mit Corinth verband Hübner ein freundlich kollegiales Verhältnis, wie auch die Werke von Corinth aus dem Jahre 1909 zeigen.⁴⁵⁷

1911 bot sich auch die Gelegenheit, unabhängig von der Secessionszugehörigkeit oder

Sälen R und W, während die nordwestdeutschen Künstler unter eigener Jury laut Einführungstext S. 3, in den Sälen M, N, O und P ausstellten. Erst im IV. Jahresbericht der Vereinigung vom 1. April 1910 wird Hübner als Mitglied genannt. Leider liegen zur Vereinigung nordwestdeutscher Künstler bisher keine Studien vor. Auch zeitgenössische Quellen sind bisher nur fragmentarisch nachzuweisen und wurden mir freundlicher Weise von der Stadt Oldenburg, Amt für Museen, Sammlungen und Kunsthäuser durch Herrn Dr. Andreas von Seggern zur Verfügung gestellt. Darunter der Katalog zur Jubiläumsausstellung 1932, in deren Vorwort ein kurzer geschichtlicher Einblick das Gründungsdatum der Vereinigung auf Januar 1906 in der Bremer Kunsthalle festhält. Vereinigung nordwestdeutscher Künstler: *Katalog der Jubiläumsausstellung*. Ausst.-Kat. 1932, S. 5–7. In der (undatierten) Satzung und dem ersten Jahresbericht der Vereinigung wird als Ziel der Vereinigung die Interessensvertretung „der Künstlerschaft Nordwestdeutschlands“, insbesondere bei großen Ausstellungen und „gegenüber den geschlossen auftretenden Korporationen der eigentlichen Kunststädte“ festgeschrieben. Wie aus den Jahresberichten hervorgeht, war das vornehmliche Mittel dafür die Zusammenstellung von Wanderausstellungen für Institutionen, Kunsthandlungen und Kunstvereine in Nordwestdeutschland sowie das gemeinsam geschlossene Auftreten auf nationalen wie internationalen Ausstellungen im Deutschen Reich. Ebenfalls aufschlussreich ist der undatierte „Arbeitsplan für die Neuorganisation der Vereinigung nordwestdeutscher Künstler“, die direkt nach Ende des Ersten Weltkrieges entstanden sein muss und als Begründung für den Fortbestand des Vereins ganz deutlich den Wiederaufbau deutscher Kultur durch Heimatliebe befürwortet als Gegenbewegung zu Internationalismus und „boden- wie rassenfremde Bevölkerung“ in den Weltstädten. Der Vorstand der Vereinigung nordwestdeutscher Künstler: *Arbeitsplan für die Neuorganisation der Vereinigung nordwestdeutscher Künstler*. Stadtmuseum Oldenburg - Bibliothek, S. 2. In dem Arbeitsplan wird auch das bisherige Vorgehen in einer Mischung aus Wanderausstellungen und regionale Ansprache von Behörden, Museumsleitern, Kunstvereinen und Presse bestätigt sowie eine Verbindung mit der niederdeutschen und heimischen Literatur angestrebt. Am 8. Januar 1921 wurde Hübner auf der jährlichen Hauptversammlung in Lübeck zum Vorstands- und Jurymitglied gewählt, siehe: H.M.: Von der Tagung der Vereinigung nordwestdeutscher Künstler, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 63.1921, Heft 4, S. 51–52. 1926 wurde Hübner als „Führer“ der Vereinigung bez.: Enns, Abram: Vereinigung nordwestdeutscher Künstler. 80. Ausstellung der Overbeck-Gesellschaft (Behnhaus), in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 68.1926, Heft 42, S. 647–648.

⁴⁵³ Utitz, Emil: Ausstellungen. Prag, in: *Kunst für Alle*, 25.1910, Heft 17, S. 408.

⁴⁵⁴ In seinem handgeschriebenen Lebenslauf vermerkt Hübner diese Reise für 1911. Vermutlich war dies ein Erinnerungsfehler. Leider sind darüber hinaus keine Mitteilungen über Anlass und Dauer der Reise vorhanden. Inwiefern die Reise mit den Verwandtschaftsverhältnissen von Hübners Frau aus erster Ehe (verwitwete MacLachlan) zutreffen, war nicht zu eruieren. *Personalnachrichten für das Archiv der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin*. Maler Professor Ulrich Hübner. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK Pers BK 242

⁴⁵⁵ Vgl. Faass, Martin: Max Liebermann und Emil Nolde - Chronologie und Hintergründe eines Konflikts, in: ders. (Hg.): *Max Liebermann und Emil Nolde - Gartenbilder*. Ausst.-Kat. Berlin, München 2012, S. 10–25.

⁴⁵⁶ Doede 1977, S. 38; Faass 2012, S. 22–23.

⁴⁵⁷ Die Gemälde von Lovis Corinth zeigen Ulrich Hübner und seine (spätere) Frau Irma (zu diesem Zeitpunkt offiziell noch den Namen ihres verstorbenen Mannes MacLachlan tragend) 1909 in Travemünde und tragen die Werknummern WKK 375 und WWK 376. Das Porträt von Irma befindet sich heute im Museum für Bildende Kunst in Leipzig, unter dem Titel *Porträt Frau Douglas*, Bezugnehmend auf den Spitznamen von Irma. Berend-Corinth, Charlotte: *Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis*, München ²1992, S. 111. Zu den Entstehungsumständen des Gemäldes während eines Besuches Corinths bei Hübner in Travemünde siehe: Lovis Corinth: *Eine Dokumentation. zusammengestellt und erläutert von Thomas Corinth*, Tübingen 1979, S. 130. und Blühm 1988, S. 13–14. – Berend-Corinth 1992, S. 221–222. Der Spitzname ist möglicherweise auch zurückzuführen auf eine Romanfigur von Hübners Freund Rudolf Herzog in dem Hübner gewidmeten Roman *Der Graf von Gleichen* (1902) Vgl. Blühm 1988, S. 12.

Kunstauffassung die künstlerische Freiheit an anderer Stelle zu vertreten. Carl Vinnens *Ein Protest deutscher Künstler* erschien 1911 und wurde zu einem den gesamten deutschen Kunstbetrieb beschäftigenden Diskurs.⁴⁵⁸ Vinnen griff in seinen Zeitungsartikeln wie in dem von 120 Künstlern, Museumsdirektoren und Kunstkritikern unterzeichneten Protest eine angeblich bevorzugte Anschaffungspolitik internationaler, insbesondere französischer Kunst seitens deutscher Museen an.⁴⁵⁹ Seiner Ansicht nach litten die ohnehin zum Teil in prekären Situation befindlichen deutschen Künstler deshalb besonders, da durch den Zwang zur Internationalität kein Platz für die Wahrnehmung ihres Schaffens und Könnens sei, sowie nicht ausreichend finanzielle Mittel für deren Ankauf für deutsche Museen, da diese bereits für französische Kunst ausgegeben würden.⁴⁶⁰

In Reaktion auf Vinnens Schrift standen die Secessionen noch einmal zusammen.⁴⁶¹ Auch Hübner positionierte sich gegen derartige Angriffe und ließ zugleich in seiner Stellungnahme seine Loyalität gegenüber Liebermann zum Ausdruck bringen, indem er in seinem Beitrag Liebermanns Abschiedsworte als Präsident der Secession verwendete: „Der Briefe sind genug gewechselt, – auf, lasst uns endlich gute Bilder sehen!“⁴⁶² In den Schreiben Vinnens wurden insbesondere auch die Kunsthändler angegriffen und ihr Verhalten gegenüber deutschen Künstlern kritisiert. Deshalb beteiligte auch Paul Cassirer intensiv an dem Diskurs, weil er zwar nicht namentlich genannt wurde, der implizierte Vorwurf an ihn und die Berliner Secession jedoch deutlich zu vernehmen war.⁴⁶³

Vinnens Protest war jedoch nicht die einzige Form erstarkender nationalistischer Positionen in der Kunst. Durch generell stärkere Sichtbarkeit der internationalen Kunst seit 1900 hatte der Druck auf die Secession zugenommen, die Interessen der eigenen Mitglieder auf nationaler Ebene zu stärken und zu vertreten.⁴⁶⁴ Die nationale Ausrichtung des Deutschen Künstlerbundes 1903 war ein erster Ausdruck davon, die Intensität des Vinnen-Streites

⁴⁵⁸ Vinnen, Carl: *Ein Protest deutscher Künstler*, Jena 1911. Dem Protest-Band ging ein Zeitungsartikel mit einem Angriff auf die Ankaufspolitik der Bremer Kunsthalle unter Gustav Pauli voran: Carl Vinnen: Ein Mahnwort an den Kunstverein. In: Bremer Nachrichten, 3.1.1911, 4.1.1911. Siehe dazu: Jeddelloh-Sayk, Almuth zu: *Studien zu Leben und Werk von Carl Vinnen (1863-1922). Unter besonderer Berücksichtigung des „Protestes deutscher Künstler“ von 1911*. Diss. Univ. Bonn, Bonn 1986. – Paret 1981, S. 261–285.

⁴⁵⁹ Unter den unterzeichnenden Künstlern sind im Wesentlichen namhafte Künstler und Unterstützer der Secession wie z.B. Hans Rosenhagen, Richard Graul, Käthe Kollwitz, Martin Brandenburg, und Linde-Walther, die sich zum Teil gleich nach Veröffentlichung aber wieder gegen Vinnen stellten, als sie merkten, in welcher Richtung Vinnen argumentierte. Paret 1981, S. 262.

⁴⁶⁰ Vinnen 1911, S. 14-15.

⁴⁶¹ Zum Zusammenhalt der Künstler, die sich gegen Vinnen richteten siehe Meister 2012, S. 34.

⁴⁶² *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“*, München 1911, S. 40. Hübner zitiert hier die Schlussworte von Liebermanns Abschiedsrede als Präsident der Secession, die in der Vossischen Zeitung vom 27.1.1911 komplett abgedruckt wurde. Vollständig zitiert bei Faass 2012, S. 22-23.

⁴⁶³ Cassirer, Paul: Vom Unwissenden Künstler, in: *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“*, München 1911, S. 154–167. Vgl. auch Cassirer 1911a.

⁴⁶⁴ Vgl. auch Best 2000, S. 399-405.

eine weitere Zuspitzung, wobei Ron Manheim in seiner Untersuchung des Vinnen-Streites nochmals betont, dass die Positionen Vinnens und die seiner Gegner sich viel näher waren, als in der allgemeinen kunsthistorischen Darstellung bisher herausgearbeitet wurde. Nationalistische Gedanken wie auch das generelle Streben nach einer eigenen deutschen Kunst einte die Parteien, wenn auch der Weg dahin umstritten war.⁴⁶⁵ Dabei wurde einerseits die Heimatkunst als alleinige nationale Kunst bewertet und durch Vinnens Argumentation hervorgehoben, wenn nicht sogar vereinnahmt, andererseits ein sogenannter internationaler Impressionismus oder Secessionismus als nationale Kunst und Interessenvertretung sowie Entwicklungslabor vertreten. Die Grabenkämpfe, die zuletzt anlässlich der Weltausstellung von St. Louis ausgefochten wurden, nahmen unter einem immer radikaleren Konservatismus vor dem Ersten Weltkrieg also wieder zu, nationalistische Tendenzen waren dabei auf allen Seiten anzutreffen.⁴⁶⁶

Die zwei Pole der Heimatkunst und des Impressionismus waren auch künstlerisch eigentlich gar nicht so weit voneinander entfernt, wie Küster anhand der ausgestellten Gemälde der Nordwestdeutschen Kunstausstellung 1905 in Oldenburg aufgezeigt hat.⁴⁶⁷ Auch die Beteiligung namhafter Secessionisten an Vinnens Protest macht deutlich, dass keine scharfen Grenzen gezogen werden konnten, da die deutschen Künstler, sich gegen immer zahlreichere internationale Kunstausstellungen zu behaupten hatten. „Das allein gelang durch kulturellen Dialog auf einer Ebene, die landesweit den Diskurs zwischen der vergangenen Kunst des 19. Jahrhunderts und der anbrechenden des 20. Jahrhunderts elementar durchwirkte.“⁴⁶⁸

Heimat(kunst) und Impressionismus mussten also weder zeitgenössisch noch aus historischer Perspektive so gegensätzlich gesehen werden, wie der Vinnen-Streit es aus heutiger Sicht nahe legt, sondern standen vielmehr in direktem Austausch. Jennifer Jenkins hat untersucht, dass die Selbstwahrnehmung der Künstler durchaus Heimatkunst und Moderne miteinander verband, worin sie beispielsweise von Museumsdirektoren wie Alfred Lichtwark und seiner „Sammlung von Bildern aus Hamburg“ unterstützt wurden.⁴⁶⁹ Richard Hamann interpretierte 1914 gar „die Hinwendung zu einer regionalen Thematik als Parallel-

⁴⁶⁵ Manheim, Ron: „*Im Kampf um die Kunst*“. *Die Diskussion von 1911 über zeitgenössische Kunst in Deutschland*. Examensarbeit Nijmegen, Hamburg 1987, S. 278–279.

⁴⁶⁶ Vgl. Manheim 1987.

⁴⁶⁷ Siehe dazu die Erläuterungen in der Einleitung S. 24.

⁴⁶⁸ Küster 2005, S. 139.

⁴⁶⁹ Jenkins 2007, S. 62–63. Siehe auch S. 67 und S. 98 dieser Arbeit.



Abb. 60: Ulrich Hübner: *Travemünde – Kirche und alte Häuser*, 1911, 60 x 74,8 cm, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 116



Abb. 61: Ulrich Hübner: *Hamburger Hafen (Blick auf Altona)*, 1909, 78 x 101cm, Öl auf Leinwand, SMBPK Nationalgalerie, WVZ-Nr. 92

und Folgeerscheinung des Impressionismus. Ihr Charakteristikum sei eine besondere subjektive Stimmung, die in die lokale Naturdarstellung einfließe.⁴⁷⁰ Die Bewertung der Heimatkunst war aus zeitgenössischer Perspektive also sehr viel positiver und vielfältiger, als sie heute erscheint. Die Begründung dafür liegt unter anderem im Vinnen-Streit, dessen Deutung Verbindungen und Gemeinsamkeiten von Impressionismus und Heimatkunst durch seine Polarisierung negierte aber vor allem auch durch die thematische Besetzung der Heimatkunst bzw. der Heimatbewegung durch die nationalsozialistische Ideologie seit den 1930er Jahren.⁴⁷¹

Hübners Schaffen ist ein gutes Beispiel für die Ambivalenzen von Impressionismus und Heimatkunst, denn in Travemünde war es ihm gelungen, zwei widerstreitende Bedürfnisse in seine Malerei zu integrieren, einerseits ein konservatives, eindeutig zuordenbares (Heimat)Motiv, andererseits die moderne Malweise. So verbindet das Gemälde *Travemünde Alte Kirche* von 1911 (Abb. 60) einerseits die Kategorie des Architekturporträts in der Darstellung der alten Travemünder Kirche, bleibt aber auch genrehaft, indem es die angrenzenden Bebauungen und Hütten zeigt, andererseits liegt hier malerisch eine lockere impressionistische Strichführung vor. Die Wiedererkennbarkeit des Motivs bringt hier also eine heimatliche Note mit ein, während die malerische Auffassung impressionistisch ist.

⁴⁷⁰ Bieske 1998, S. 93–94.

⁴⁷¹ Vgl. Küster 2005, S. 139. Wilhelm Hausenstein vermerkte dazu rückblickend: „Erst dieser Protest [Vinnens] hat das gute Ältere aus unserer Zeit hinausgerückt und vollends den Harmlosigkeiten, die von Worpswede bis Grötzingen und Neudachau gemalt wurden, den Kredit geraubt.“ Wilhelm Hausenstein: *Die bildende Kunst der Gegenwart*, Stuttgart/Berlin 1929, S. 338 – 338, zitiert nach Küster 2005, S. 149. Zur Heimatbewegung in der NS-Zeit siehe exemplarisch: Hanke, Andrea-Katharina: *Die niedersächsische Heimatbewegung im ideologisch-politischen Kräftespiel zwischen 1920 und 1945*, Hannover 2004. Zur Heimatmalerei vgl. Kastler 1988. Ein prominentes Beispiel ist auch Paul Schultze-Naumburg, der als ehemaliges Secessionsmitglied im Nationalsozialismus zum führenden Kunst- und Kulturpropagandisten unter dem Stichwort „Kunst und Rasse“ wurde. Siehe hierzu grundlegend: Borrmann, Norbert: *Paul Schultze-Naumburg. 1869 – 1949. Maler, Publizist, Architekt, vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich, ein Lebens- und Zeitdokument*. Diss. FU Berlin 1987, Essen 1989.



Abb. 62: Carlos Grethe: Hamburger Hafen, 1897, Öl auf Leinwand/Holz, 26 x 35 cm, Privatbesitz, WVZ-Nr. 1897,10



Abb. 63: Friedrich Kallmorgen: *Im Hamburger Hafen*, 1905/10, Öl auf Leinwand, 25,5 x 41,4 cm, Sammlung Kalletta

Für seine Hafenbilder aus Travemünde, insbesondere wenn der prägnante Travemünder Kirchturm oder die Vorderreihe im Hintergrund erkennbar sind, gilt diese Lesart ebenfalls. Anders ist die Entwicklung der Motive aus Hamburg. Seit 1909 veränderte sich Hübners Blick auf seinen zweiten Wohnort Hamburg deutlich.⁴⁷² Die Darstellungen des Hamburger Hafens werden sehr viel industrieller (Abb. 61, vgl. auch WVZ-Nr. 93), thematisieren sehr viel mehr den arbeitsreichen, schmutzigen wie auch technischen Blick auf den Hafen.

In dem Gemälde *Hamburger Hafen* von 1909 ist allein die große Anzahl von Dampfschiffen auffällig, die in Travemünder Gemälden höchstens einzeln zu finden sind. (Abb. 61) Die Schiffe nehmen einen großen Teil des Bildraumes ein, ihre Schornsteine ragen in den Himmel, dem in diesem Bild ohnehin nur wenig Platz bleibt. Der Dampf der Schlepper mischt sich mit dem Rauch der Industrieschlote im Hintergrund. Hübner füllt das Hafenbecken nicht nur mit dampfenden Schleppern, sondern vereinzelt sind im Bildvorder- und -mittelgrund auch Segelschiffe oder die flachen Transportschuten zu sehen. Das Bild zeigt einen großen Hafen, der immer mehr an Bedeutung gewinnt und in dem das Industriezeitalter bereits die herkömmlichen Segelschiff und Kähne größtenteils abgelöst hat.

Dieses Motiv verband Hübner mit seinen Lehrern aus Karlsruher Zeiten. (Abb. 62 und 63) Grethe malte seit 1895 immer wieder den Hamburger Hafen. Friedrich Kallmorgen entdeckte das Motiv 1900 für sich und wurde 1910 von Max Osborn als „Epiker des Hamburger Hafens“ bezeichnet.⁴⁷³ Vergleicht man die Werke dieser drei Künstler über die hier gewähl

⁴⁷² Die standesamtliche Beurkundung der Heirat von Irma MacLachlan, geborene Vollgold vom 19. September 1911 gibt Hamburg als Hübners Meldeadresse an, während seine Frau und Schwiegermutter – die zugleich Trauzeugin war – in Travemünde gemeldet waren. *Meisteratelier U. Hübner* 1924. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, PrAdK 1131, Blatt 28. Vermutlich lebte das Paar an beiden Adressen, wie die Motive dieser Jahre deutlich machen, da sie aber lange ohne Tauschein zusammen lebten, mag diese Form der amtlichen Wohnsitzmeldung angebracht gewesen sein. Vgl. Blühm 1988 S. 12-13.

⁴⁷³ Max Osborn, Friedrich Kallmorgen, in: *Die Kunst* XXI, 1910, S. 411-424, hier S. 421, zitiert nach Borger, Britta: Der „Epiker des Hamburger Hafens“. Friedrich Kallmorgens späte Liebe, in: *Friedrich Kallmorgen (1856-1924). Malerei zwischen Realismus und Impressionismus*. Ausst.-Kat. Petersberg 2016, S. 145-147.

ten Beispiele hinaus miteinander, lässt sich zusammenfassen, dass Kallmorgen dem Himmel den weitesten Platz lässt. Wesentliches Merkmal seiner Hafendarstellungen ist der Bildaufbau, der fast einen „seriellen Charakter“ ausweist und den Hamburger Hafen zum größten Teil im „Querformat mit leichter Vogelperspektive“ zeigt, wobei das Wasser nicht mehr als die Hälfte der



Abb. 64: Ulrich Hübner: *Stadt und Eisenbahn I*, 1912, 101 x 140,5cm, Öl auf Leinwand, Kunsthandlung Seidel & Sohn, Potsdam, WVZ-Nr. 138

Bildfläche einnimmt, um auch dem „Wolken- und Wetterspiel“ genügend Raum zu lassen.⁴⁷⁴ Grethe tritt deutlich näher an das Hafenbecken, die Menschen und die Schiffe heran. Dabei ist die Atmosphäre für ihn das wichtigste Motiv. „Es geht ihm nicht um vedutenhafte Ansichten des Hafens, sondern er interessiert sich in erster Linie für die durch Licht, Atmosphäre, Dampf und Wasser hervorgerufenen malerischen Erscheinungen.“⁴⁷⁵ Hübner positioniert sich genau zwischen seinen Lehrern. Er blickt auf den Hafen als Ganzes, interessiert sich auch, aber nicht hauptsächlich, für die atmosphärischen Bedingungen im Hafen wie Grethe und zeigt gelegentlich auch architektonische Details, wie sie in Kallmorgens Ansichten ebenfalls häufig vertreten sind.⁴⁷⁶ So findet er seinen eigenen Blick auf den Hamburger Hafen.

Die stetig wachsenden Einflüsse des technischen Fortschrittes auf den Alltag finden auch bei Hübner malerischen Ausdruck, besonders in dem monumentalen Gemälde *Eisenbahn* von 1912 (Abb. 64, und auch WVZ-Nr. 139) und in weiteren Hamburger Hafenansichten (z.B. WVZ-Nr. 135-137). Obwohl bei den Ansichten der Eisenbahn eindeutige Impulse auch aus der französischen Kunst zu erkennen sind, wurde Hübner in diesem Falle in der Kritik nicht dafür kritisiert, sondern positiv beurteilt: „Ein prachtvoller Ulrich Hübner noch, die Eisenbahn, viel kräftiger und direkter als sonst.“⁴⁷⁷ Die Darstellung der Eisenbahn wurde als eigenständiges Werk angesehen. Das Motiv der Eisenbahn war natürlich nicht eigenartig,

⁴⁷⁴ Borger 2016, S. 145.

⁴⁷⁵ Stocke 2008, S. 81.

⁴⁷⁶ Borger 2016, S. 146.

⁴⁷⁷ Bie, Oscar: Kunstaussstellungen, in: *Berliner Börsen-Courier*, 8.12.1912b.

doch wie die Technik, verhältnismäßig neu.⁴⁷⁸ Besondere Aufmerksamkeit haben die Eisenbahndarstellungen von William Turner, Edouard Manet und Claude Monet bekommen, in der deutschen Kunst gilt Adolph von Menzels Gemälde *Die Berlin-Potsdamer Eisenbahn* von 1847 als wegweisend.⁴⁷⁹ Wesentlich in Hübners Darstellung ist, dass er seinem Interesse für die Einbettung des Motivs in die Landschaft treu blieb. Im Gegensatz zu den sehr bekannten französischen Vorbildern geht es Hübner nicht primär um den ausgestoßenen Dampf und der Veränderung der Wahrnehmung dadurch, sondern um den Stadtraum, der – auch bedingt durch die Eisenbahnanbindung – immer mehr in die Landschaft hineinwuchs, wie sich die Stadtlandschaft dadurch und schlussendlich doch auch durch den Dampf veränderte.⁴⁸⁰ Die in dem Gemälde festgehaltene Eisenbahnlinie lässt sich aufgrund einiger Unstimmigkeiten zwar nicht genau verorten, doch es handelt sich auf jeden Fall um Bahntrassen, die aus der Stadt hinausführen, wie Bothe ermitteln konnte:

„Dabei hat es den Anschein, als ob den Maler die korrekte Topographie der Stadt gar nicht interessiert. [...] Solange keine Klarheit über die genaue Topographie besteht, ist anzunehmen, daß Hübner [...] mit unterschiedlichen Realitätspartikeln arbeitete, für ihn also Rathaus und Kirchturm in Verbindung mit den endlosen Mietshäusern an den Bahnstrecken zu allgemein gültigen Merkmalen der wilhelminischen Großstadt wurde.“⁴⁸¹

Vor diesem Hintergrund ist die Auffassung der Bahntrasse zwischen parkähnlichen Anlagen und Häuserzeilen mit Kirch- oder Rathaußtürmen im Hintergrund typisch für Hübner, wird sie doch ebenso wie die maritimen Motive mit seiner Stadtlandschaft verbunden. Dennoch bleiben die zwei Versionen dieser Ansicht von 1912 die einzigen Darstellungen der Eisenbahn in Hübners Werk.

⁴⁷⁸ Vgl. für einen prägnanten Überblick zur technischen wie ikonologischen Entwicklung Lützelers, Heinrich: *Die Eisenbahn in der Malerei*, Bonn 1971.

⁴⁷⁹ William Turner: *Regen, Dampf und Geschwindigkeit. Die Great Western Railway, 1844*, Öl auf Leinwand London National Gallery. Siehe dazu: Wagner, Monika: Der flüchtige Blick. Geschwindigkeitsdarstellungen im 19. Jahrhundert, in: Manfred Jehle und Ulrich Langner (Hg.): *Zug der Zeit - Zeit der Züge. Deutsche Eisenbahn 1835 - 1985*. Ausst.-Kat. Bd. 2, Nürnberg, Berlin 1985, S. 528–535, hier S. 529–530. – Gage, John: *Turner. Rain, steam and speed*, London 1972. – Edouard Manet: *Bahnhof Saint-Lazare, 1872-73*, Öl auf Leinwand, Washington, National Gallery. Claude Monet: *Der Bahnhof Saint-Lazare: Ankunft des Zuges aus der Normandie, 1877*, Öl auf Leinwand, Chicago, The Art Institute. Von Monet gibt es mehrere Darstellungen des Bahnhofs Saint-Lazare, deshalb ist die genannte nur als ein Beispiel zu verstehen. Zu Manet und Monet siehe u.a. mit weiterführender Literatur Wilson-Bareau, Juliet: *Manet, Monet, and the Gare Saint-Lazare*. Ausst.-Kat Washington/Paris, New Haven 1998. Zuletzt: Kennedy, Ian: Impressionism and Post-Impressionism, in: Ian Kennedy und Julian Treuherz (Hg.): *The railway. Art in the age of steam*. Ausst.-Kat. Liverpool/Kansas City, New Haven 2008, S. 155–185. – Adolph von Menzel *Die Berlin-Potsdamer Eisenbahn, 1847*, Öl auf Leinwand, Berlin, SMBPK Nationalgalerie, siehe auch: Busch, Werner: *Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, München 2015, S. 107–111.

⁴⁸⁰ Bothe 1987, S. 230–231. Zur Entwicklung der von Infrastruktur und Siedlungserweiterung siehe Thienel-Saage, Ingrid: Züge nach Metropolis. Die Entwicklung großstädtischer Ballungsräume unter dem Einfluß der Eisenbahn - Das Berliner Beispiel, in: Manfred Jehle und Ulrich Langner (Hg.): *Zug der Zeit - Zeit der Züge. Deutsche Eisenbahn 1835 - 1985*. Ausst.-Kat. Nürnberg, Berlin 1985, S. 324–337, hier S. 327–330. „Mit der Eröffnung der Ringbahn 1877 und der Stadtbahn 1882 sowie der Einführung des Vorortverkehrs auf den Fernbahnstrecken begann ein neuer Abschnitt im Nahverkehr und in der Siedlungsexpansion im Berliner Raum. Erst ihnen kommt eine siedlungserweiternde und die Wohnverhältnisse verbessernde Funktion zu.“ Hier S. 330.

⁴⁸¹ Bothe 1987, S. 230–231.

Auch die Travemünder Hafenansichten zeigen immer häufiger einen dampfbetriebenen Schlepper mit schwarz rauchendem Schornstein vor den mächtigen Segelschiffen (z.B.: Abb. 69, WVZ-Nr 113, 118, 119 und 144-147). Er stellte diese Werke in der Berliner und Münchener Secession sowie im Künstlerhaus und Kunstverein Hannover und Magdeburg, aber zuerst im Kunstsalon Cassirer aus.⁴⁸² Der technische und damit verbundene soziale Wandel spielte in den Travemünder Ansichten jedoch keine Rolle, die Darstellungen technischer Errungenschaften im Bildmittelpunkt blieben die Ausnahme und auf die Großstädte Berlin und Hamburg beschränkt, sozialkritische Aspekte griff Hübner aber auch hier nicht auf.

Bei Cassirer konnte Hübner in der vierten Ausstellung des 13. Jahrgangs vom 3. Dezember 1910 bis Anfang Januar 1911 eine umfangreiche Kollektion ausstellen, deren Besprechungen seine Position weiter etablierten und verdeutlichen, dass seine Werke durchaus eine vermittelnde Haltung zwischen Neuerern und Bewahrern in der Kunst einnehmen.⁴⁸³ So beschreibt etwa Felix Braun, Rezensent der *National-Zeitung*, Hübner „als Meister der Beschränkung“ gegenüber dem zeitgleich ausgestellten Pierre Bonnard „als Abenteurer im Suchen neuer koloristischer Werte und Raumgestaltung“.⁴⁸⁴ Im eher konservativen *Deutschen Reichsanzeiger* heißt es aus diesem Anlass zu Hübners Schaffen sogar, er „behauptet sich mit Erfolg in der ersten Reihe unserer heimischen Künstler“.⁴⁸⁵ Seine Teilnahme an der internationalen Kunstausstellung in Rom 1911 ist schließlich auch Ausdruck seiner Anerkennung innerhalb der Künstlerschaft auf nationaler Ebene.⁴⁸⁶ Im Rahmen dieser Ausstellung wird die deutsche Kunst im Vorwort des Kataloges durch Hans Rosenhagen erläutert und gewürdigt, Hübner darin als einer der „Flüsse und Bäche, in denen das deutsche Kunstempfinden sich ergossen“ bezeichnet.⁴⁸⁷ Die Motive der Kunstkritiker kehrten also immer wieder zu dem nationalen Postulat zurück, insbesondere wenn es sich auf internationaler Ebene zu messen galt und immer stärker, je näher das Jahr 1914 rückte.⁴⁸⁸

Als einen besonderen Erfolg für Hübner dürfte auch seine Teilnahme an der Ausstellung in

⁴⁸² Siehe zur näheren Erläuterung das Ausstellungsverzeichnis im Anhang.

⁴⁸³ Die zusammengefassten Rezensionen sind einzusehen bei Echte, Bernhard und Feilchenfeldt, Walter (Hg.): „*Verheißung und Erfüllung zugleich*“. *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1910-1912*, Wädenswil 2016b, hier Bd. 3,1, S. 155–174.

⁴⁸⁴ Braun, Felix: Salon Cassirer, in: *National-Zeitung*, 8.12.1910.

⁴⁸⁵ Dietz, Ernst: Aus den Kunstsalons, in: *Deutscher Reichsanzeiger*, 10.12.1910.

⁴⁸⁶ Internationale Kunstausstellung: *Internationale Kunstausstellung Rom 1911. Deutschland*. Ausst.-Kat. Berlin 1911. Kat.-Nr. 211 *Sommertag*; 212 a u. b *Hamburger Hafen I u. II, Aquarelle*.

⁴⁸⁷ Rosenhagen, Hans: Die deutsche Malerei seit 1860. Eine Einführung, in: *Internationale Kunstausstellung Rom 1911. Deutschland*. Ausst.-Kat. Berlin 1911, S. 11–44, hier S. 43.

⁴⁸⁸ Vgl. Goeller, Margot: *Hüter der Kultur. Bildungsbürgerlichkeit in den Kulturzeitschriften „Deutsche Rundschau“ und „Neue Rundschau“ (1890 - 1914)*. Diss. Tübingen 2010. Europäische Hochschulschriften Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, Bd. 1082, Frankfurt am Main 2011, S. 270–273. – Segal, Joes: *Krieg als Erlösung. Die deutschen Kunstdebatten 1910 - 1918*. Punctum, Bd. 11, München 1997, S. 64.

Pittsburgh 1912 gelten, insbesondere nachdem im Vinnen-Streit der amerikanische Kunstmarkt für deutsche Künstler als besonders schwierig beschrieben wurde und dies wohl auch blieb.⁴⁸⁹ Dennoch konnte Hübner dort eine Auszeichnung erringen.⁴⁹⁰ Diese Erfolge markieren für Hübner die Phase der Anerkennung und damit verbunden sicherlich auch des wirtschaftlichen Erfolges.⁴⁹¹ Zugleich ist dies jedoch auch der Zeitpunkt, zu dem sich erneut vermehrt Kritik breit machte, Hübner ruhe sich auf dem Erreichten aus und ihm mangle es an Originalität.⁴⁹² Dabei kehrte sich das Verhältnis derjenigen, die Hübner lobten um. In den eher konservativen Blättern wurde Hübner mittlerweile sehr viel positiver wahrgenommen, als von den alten Unterstützern der Berliner Secession.⁴⁹³ So heißt es beispielsweise bei Curt Glaser in der *Kunst für Alle*: „Was jetzt in Cassirers Kunstsalon hängt, hält dem Vergleich mit dem, was zuvor den Platz einnahm [Renoir] schwerlich stand. [...] Die Werke Ulrich Hübners bedeuten einen entschiedenen Abstieg, noch niemals war er auch malerisch so uninteressant.“⁴⁹⁴

Unberührt von den persönlichen Erfolgen und Misserfolgen seiner Mitglieder blieb die Entwicklung der Berliner Secession auch nach der Krise 1910 sehr bewegt, sie befand sich als Institution und Interessengemeinschaft schon längst im Auseinanderfallen. Besonders augenscheinlich war dies nicht nur aufgrund der immer zahlreicher werdenden Künstlergruppen und Ausstellungsgemeinschaften,⁴⁹⁵ sondern auch durch die Veröffentlichung von programmatischen Schriften über die Kunst, etwa von Liebermann und Wassily Kandinsky. Nach Liebermanns Aufsatz „Empfindung und Erfindung in der Malerei“ von 1911 musste Ausgangspunkt jeden künstlerischen Schaffens das Studium der Natur sein. Im selben Jahr

⁴⁸⁹ Zur Bedeutung des amerikanischen Kunstmarktes, insbesondere für Münchener Kunsthändler siehe Lenman 1994, S. 93–99 sowie passim.

⁴⁹⁰ Carnegie Institute: *Catalogue of the sixteenth annual exhibition at the Carnegie Institute*. Ausst.-Kat. Pittsburgh 1912, Nr. 151 mit Abb. Es handelt sich um das Gemälde *Sommormorgen bei Travemünde* mit der WVZ-Nr. 124. Hübner empfand diesen Erfolg auf dem für die deutschen Künstler schwierigen amerikanischen Kunstmarkt selbst offensichtlich als besondere Ehre, denn er erwähnte diese Auszeichnung in seinem handgeschriebenen Lebenslauf für seine Anstellung als Professor des Meisterateliers an der Berliner Akademie 1913. *Personalnachrichten für das Archiv der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Maler Professor Ulrich Hübner*. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK Pers BK 242, Blatt 3. Zudem behielt er das Gemälde bis mindestens 1925, wie aus einem Brief von Homer Saint-Gaudens hervorgeht: Saint-Gaudens, Homer: *Brief* 1925. Archives of American Art, Smithsonian Institution Washington, D.C. Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883–1962, bulk 1885–1940. Series 1: Correspondence, 1883–1962, Saint-Gaudens, Homer, June – December 1925, Box 123, Folder 6, 1641, Carnegie Institute, Blatt 4.

⁴⁹¹ Beispielsweise positive Rezensionen zu seiner Ausstellung im Frühjahr 1912 im Salon Cassirer, wie bei Bie, Oscar: Hier und dort. Kunstausstellungen, in: *Berliner Börsen-Courier*, 24.3.1912a – Khaynach, Fr. von: Von Berliner Kunstausstellung, in: *Neue preußische Zeitung*, 24.3.1912.

⁴⁹² Zu der gleichen Ausstellung bei Cassirer erschienen auch sehr kritische Besprechungen: Püttmann, Eduard Oskar: Aus den Berliner Kunstsalons, in: *Das kleine Journal*, 23.3.1912 – Osborn, Max: Kunstsalon Cassirer, in: *B.Z. am Mittag*, 28.3.1912, Nr. 75.

⁴⁹³ Generell kann diese Entwicklung gut an der Zeitschrift *Kunstwart* festgehalten werden. Vgl. Koszinowski 1985 besonders S. 57 und S. 212–213.

⁴⁹⁴ Glaser, Curt: Berliner Ausstellungen, in: *Kunst für Alle*, 27.1912, S. 359–363.

⁴⁹⁵ Zu anderen Secessionen siehe Best 2000. Weiterführendes wie auch umfangreiche Literaturangaben zu den verschiedensten Künstlergruppen exklusive der Secessionen bei Wilhelmi, Christoph: *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch*, Stuttgart 1996.

veröffentlichte Kandinsky sein Manifest „Über das Geistige in der Kunst“, in dem er mit einem Zitat von Oscar Wilde festhielt: „Kunst fängt da an, wo Natur aufhört.“⁴⁹⁶ Diese „[h]errliche Gleichzeitigkeit des – vermeintlich – Ungleichzeitigen“ prägte diese Jahre der Kunstwende.⁴⁹⁷

Mit der aufkommenden Krise der Berliner Secession 1910 war in Berlin bereits der Anfang des Endes eingeleitet, die Vormachtstellung der Berliner Secession begann zu bröckeln und war 1912 definitiv beendet. Dazu genügt ein kurzer Blick auf die Tätigkeiten Herwarth Waldens in Berlin. Er veröffentlichte 1910 zum ersten Mal die *Zeitschrift Der Sturm*, organisierte 1912 die erste Ausstellung der Futuristen in Berlin und veranstaltete 1913 den ersten Herbstsalon der Galerie *Der Sturm*.⁴⁹⁸ Spätestens zu diesem Zeitpunkt war die Secession also vom Revolutionär zum Klassiker geworden, die jungen Künstler mit neuen Ideen schlossen sich zu eigenen Gruppen zusammen und fanden auch schnell Beachtung, wie etwa in der *Internationalen Kunstausstellung des Sonderbundes* in Köln 1912, die zur Grundlage des Avantgarden-Kanons wurde und aufgrund ihrer Konzeption eine strenge Trennlinie zwischen Impressionismus und Expressionismus zog, die sich bis in die heutige Kunstgeschichtsschreibung fortsetzt.⁴⁹⁹ Dies führte zu einem Bedeutungsverlust nicht nur der Secession sondern schwächte auch die Position des Kunstsalons Cassirer auf dem nationalen wie insbesondere internationalen Markt.⁵⁰⁰ Die erste Ausstellung in den ausgebauten und stark vergrößerten Räumlichkeiten der Kunsthandlung anlässlich des 15 jährigen Firmenjubiläums gelangte zwar sowohl vom Umfang als auch vom Überblick über die vertretenen Künstler zu musealem Ausmaß, jedoch eben zu einer Ausstellung von Klassikern, wie auch die Rezensenten allenthalben empfanden und sogar Cassirer selbst in seinem Katalogvorwort zugeben musste, wenn er auch offen sagte, von derlei Kategorisierungen nichts zu halten.⁵⁰¹ Dieser Einreihung in die Klassiker fiel in der summarischen Beurteilung der Kritiker auch Hübner anheim, der in dieser Ausstellung mit einem Gemälde *Regattatag* vertreten war.⁵⁰²

⁴⁹⁶ Zitiert nach Meister 2012, S. 34–35.

⁴⁹⁷ Schaefer 2015, S. 69.

⁴⁹⁸ Vgl. Meister 2012. Zum Schaffen Herwarth Waldens liegt bereits umfangreiche Literatur vor. Zuletzt besonders ausführlich und mit weiterführender Literatur: Birthälmer, Antje und Hülsen-Esch, Andrea von (Hg.): *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*. Ausst.-Kat. 2. Bde, Wuppertal 2012.

⁴⁹⁹ Schaefer 2015, S. 62-67, besonders S. 67. Umfangreich aufgearbeitet ist die Rolle dieser Ausstellung bei Schaefer, Barbara (Hg.): *1912 - Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*. Ausst.-Kat. Köln 2012.

⁵⁰⁰ Echte, Bernhard: „Die Erinnerung an die Kämpfe und Beschuldigungen wird schwinden, und es wird nichts bleiben als die positive Leistung“. Die Ausstellungen des 15. Jahrgangs, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Eine neue Klassik“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1912-194. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2016a, S. 6–38, hier S. 7–9.

⁵⁰¹ Echte 2016a, S. 7–15. Das Katalogvorwort ist abgedruckt auf S. 92.

⁵⁰² Dieses Gemälde konnte nicht eindeutig identifiziert werden, es ist beispielsweise WVZ-Nr. 117 oder 168 möglich.

Dies alles geschah, während die Berliner Secession intensiv mit ihren Auseinandersetzungen und Abspaltungen beschäftigt war. Da Lovis Corinth, seit 1911 Nachfolger Liebermanns als Secessionspräsident, schwer erkrankt war, übernahm Paul Cassirer schon im Dezember 1912 unter zum Teil großen Protest das Amt des Präsidenten. Zu einem neuerlichen Grundsatzzstreit innerhalb der Secession kam es 1913. Da erneut viele Werke – dieses Mal mehrheitlich von Secessionsmitgliedern – abgelehnt wurden, kam es zu „heftigen Auseinandersetzungen“ und in deren Folge zum Austritt aller Mitglieder – außer der 13 Zurückgewiesenen.⁵⁰³ So entstand die auch als „Rumpf-Secession“ betitelte Berliner Secession fort, während die Ausgetretenen sich im Februar 1914 zur Freien Secession zusammenschlossen.⁵⁰⁴ An dieser war auch Hübner beteiligt.⁵⁰⁵ Noch vor der ersten Ausstellung der Freien Secession gelang es Paul Cassirer erstaunlicher Weise trotz der Auseinandersetzungen in einer zusätzlichen Herbstausstellung der Berliner Secession 1913 Mitglieder der Neuen Secession (von 1910), der Berliner (Rumpf-)Secession unter der Präsidentschaft von Corinth sowie der in Gründung befindlichen Freien Secession zu vereinen.⁵⁰⁶ Besonders bemerkenswert war dies nicht nur aufgrund der zahlreichen Konflikte innerhalb der Berliner Secessionen sondern auch deshalb, weil parallel der Erste Deutsche Herbstsalon in Waldens Galerie Der Sturm stattfand.⁵⁰⁷ Möglich war diese Ausstellung deshalb, weil nicht die künstlerischen Auffassungen über eine Teilnahme entschieden, sondern es seitens der Künstler hauptsächlich Sympathien und Antipathien gegenüber den Galeristen waren, die Einfluss auf die Wahl der Ausstellungsinstitution nahmen.⁵⁰⁸ Andere Formate wie die juryfreie Kunstausstellung ergänzten zwar das Angebot und brachten so auch gegensätzliche Positionen zusammen, doch die Schlagkraft und der einigende Geist der Berliner Secession im

⁵⁰³ Daemgen, Anke: Zwischen Atelier und Käufer. Die Ausstellungssituation der Impressionisten und Expressionisten in Paris und Berlin, in: Angelika Wesenberg und Ingeborg Becker (Hg.): *Impressionismus - Expressionismus. Kunstwende*. Ausst.-Kat. Berlin, München 2015, S. 70–78, hier S. 75. Vgl. auch Paret 1981, S. 330-335 und Echte 2016a, S. 17-21. Eine Ausführliche Darstellung der Vorkommnisse auch bei Matelowski 2017, S. 75-86. Vgl. auch die zeitgenössische Berichterstattung; N.N.: Die Berliner Secession ist gesprengt, N.F. 24.1912/13, Heft 38, S. 550–551. – N.N.: Der Zwist in der Sezession, in: *Berliner Tageblatt*, 7.6.1913b.

⁵⁰⁴ Matelowski 2017, S. 85 und S. 93-103.

⁵⁰⁵ Vgl. Schubert, Dietrich: Anmerkungen zur ersten Ausstellung der Freien Secession in Berlin, April 1914, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 52.2010, 127-140.

⁵⁰⁶ Daemgen 2015, S. 75. Siehe dazu auch Berliner Secession: *Katalog der Herbstausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1913. Hübner war unter den Katalognummern 85 *Strand* und 86 *Brand einer Sägemühle* vertreten. Eine genaue Identifikation ist bisher nicht möglich gewesen.

⁵⁰⁷ Siehe den o.g. Katalog BIRTHÄLMER und HÜLSEN-ESCH 2012.

⁵⁰⁸ Vgl. Daemgen 2015, S. 75.

Berliner Ausstellungsbetrieb war endgültig gebrochen.⁵⁰⁹ Die Freie Secession stellte erstmals 1914 aus.⁵¹⁰ Ihr Ausstellungsbetrieb wurde jedoch vom Ersten Weltkrieg unterbrochen und bis 1923 eher schlecht als recht fortgesetzt.⁵¹¹ Das Kriegsgeschehen erschwerte auch der Berliner Secession die Neuorientierung.⁵¹²

Mit der verlorenen Vormachtstellung der Berliner Secession[en] endete auch ein Erfolgskapitel der exklusiven Verbindung von Paul Cassirer mit den Secessionskünstlern. Hübner, längst in Travemünde, Lübeck und auch Hamburg tätig, war es nun auch möglich, sich mit anderen Händlern um einen geeigneten Absatz seiner Werke zu bemühen. Seit spätestens 1912 wurde er in seiner Wahlheimat durch den Lübecker Kunsthändler Nöhring vertreten. Dieser dürfte sehr viel besseren Zugang zu interessierten Käufern in Lübeck und Travemünde gehabt haben, als der Berliner Kunstsalon Cassirer. Die lokale Bekanntheit von Hübner und sein Ansehen wuchsen ohnehin seit Jahren, noch heute befinden sich viele der Werke dieser Zeit in Travemünder Privatbesitz, ohne zuvor „lange durch Ausstellungen und Galerien zu wandern“.⁵¹³

Hübners gesellschaftliche Anerkennung in Lübeck wird 1913 durch den Bezug des Hauses in der Fritz-Reuter-Straße 9 im vornehmen Stadtteil St. Jürgen dokumentiert.⁵¹⁴ Auch malarisch hat Lübeck in diesen Jahren einen höheren Stellenwert in Hübners Werk eingenommen. Wie die Gemälde *Lübeck*, *Morgensonne* und *Lübeck Hafen* von 1912 (WVZ-Nr. 133 und WVZ-Nr. 134, siehe Abb. 65) zeigen, beschäftigten ihn dabei vor allem das Zusammenspiel von mittelalterlicher Stadtarchitektur, Wasserdarstellung und Schiffsansichten, die in den schnell wechselnden Lichtverhältnissen zwischen Sonne und Wolken in Norddeutschland zudem auch von der impressionistischen Auffassung des Lichtes her besonders reizvoll waren.⁵¹⁵ Die Unterschiede zu einer Großstadt werden hier ganz offensichtlich. Lübeck ist mit den Traditionen des Mittelalters und der Schifffahrt sowie der die Stadt umgebenden Natur untrennbar verbunden. Das eigentliche Stadt- und Hafenleben, wie Hübner es für Berlin und für den Hamburger Hafen festgehalten hat, spielte in diesen Gemälden keine

⁵⁰⁹ Unter Führung von Hermann Sandkuhl entstand die juryfreie Kunstschau 1911, nicht als Konkurrenz sondern als ergänzendes Ausstellungsforum im Secessionsmilieu Best 2000, S. 391. – Daemgen 2001, S. 307.

⁵¹⁰ Zur ersten Ausstellung siehe Schubert 2010. Hübner war mit folgenden Werken laut Katalog vertreten, die leider nicht eindeutig identifiziert werden konnten: 97 *Hamburger Hafen*, 98 *Vorstadt*, 99 *Hafen und Industrie* 99a *An der Alster* (Sammlung Julius Stern)[unverkäuflich gekennzeichnet]

⁵¹¹ Lacher 2006, S. 30.

⁵¹² Ebd. Siehe auch Matelowski 2017.

⁵¹³ Blühm 1988, S. 13. Vgl. auch S. 133, Fußnote 529.

⁵¹⁴ Blühm 1988, S. 14.

⁵¹⁵ Vgl. ebd.

Rolle. Dabei gelingt es ihm dennoch die Identität der Hafenstadt Lübeck malerisch zu erfassen. Eine gegensätzliche Auffassung von impressionistischer Malweise und lokalem Motiv ist hier ganz ausdrücklich aufgehoben, durch die impressionistische Auffassung gelingt die Kombination der charakteristischen Elemente von Wasser, Licht und Wolkenspiel erst. Besonders deutlich wird die identitätsstiftende Qualität von Hübners Werken in Betracht zweier Begebenheiten: 1915 kaufte der Lübecker Senat fünf Exemplare einer Radierung Hübners mit einem *Blick auf Lübeck* in der Kunsthandlung Nöhring und der Präses der Lübecker Kaufmannschaft stiftete 1917 ein Gemälde Hübners für den Sitzungssaal der Kaufmannschaft, um dem Gedenken an seine Amtszeit Nachdruck zu verleihen.⁵¹⁶ (Abb. 66 und 67) Das Gemälde für die Kaufmannschaft ist für Hübner ein untypischer Blick auf Lübeck. Nicht nur das außergewöhnlich große Format – bedingt durch die vom Auftraggeber beabsichtigte Hängung im Sitzungssaal – sondern auch der gewählte erhöhte Standpunkt sind besonders auffällig. Die bereits hervorgehobene vertikale Ausrichtung der Lübecker Ansichten fehlt hier genauso, wie auch die Türme des Doms. Auch dafür sind wohl die bereits bekannte Raumsituation und die das Werk umgebenden Porträts des 17. Jahrhunderts ausschlaggebend (Abb. 68.) Ebendies wird dann auch von dem Rezensenten der Lübeckischen Blätter lobend hervorgehoben. Aus seiner Sicht ist es Hübner gelungen, sowohl den Anforderungen des Raumes als auch einer modernen Darstellung Lübecks gerecht zu werden und zugleich „eine Verherrlichung Lübecks, vor dessen altersschweren Toren sich der moderne Geist der Handelsstadt neue Wege sucht“, darzustellen.⁵¹⁷

Auch als Hübner 1914 nach Berlin zurückkehrte, blieb er trotz seines Umzuges nach Potsdam-Babelsberg und den Verpflichtungen an der Berliner Akademie seinen Sommeraufenthalten in Travemünde treu und Lübeck weiterhin verbunden, wie die anhaltende Ausstellungstätigkeit zeigt und durch sein Engagement für die Vereinigung nordwestdeutscher Künstler deutlich wird.⁵¹⁸ Auch das Haus in der Travemünder Kaiserallee behielt er bis 1930.⁵¹⁹ 1919 war Hübner Gründungsmitglied und stellvertretender Vorsitzender der

⁵¹⁶ Zum Ankauf der Radierung siehe *Akte*. Archiv der Hansestadt Lübeck, 1.2, 6765, insbesondere Blatt 2. Zu Hübners Gemälde für die Kaufmannschaft siehe Schaefer: Ein Gemälde Ulrich Hübners im Saal der Handelskammer, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 59.1917, Heft 43, S. 556–557. Heute befindet sich das Gemälde in einem anderen Konferenzraum der Kaufmannschaft. Zur Selbstdarstellung in den Hansestädten siehe Rudolph, Wolfgang: *Das Schiff als Zeichen. Bürgerliche Selbstdarstellung an Hafenorten*, Leipzig 1987.

⁵¹⁷ Schaefer 1917.

⁵¹⁸ Vgl. dazu die o.g. Literatur zur Nordwestdeutschen auf Seite 117 sowie das Verzeichnis der Ausstellungen im Anhang. Beendet wird diese enge Verbindung erst 1928, als Hübner für die von Georg Heise zusammengestellte Wanderausstellung Lübecker Künstler nicht mehr berücksichtigt wird, da er weder dort geboren noch aktuell wohnhaft war. Enns, Abram: Wanderausstellung Lübecker Künstler. Veranstaltet durch Dr. G. Heise, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 70.1928, Heft 5, S. 84–85.

⁵¹⁹ Siehe dazu Blühm 1988, S. 20 sowie *Grundbucheintrag*. Archiv der Hansestadt Lübeck, Nr. 3.4-3, 4145, Blatt 6.



Abb. 65: Ulrich Hübner: *Lübeck, Morgensonne*, 1912, Öl auf Leinwand, 100 x 140 cm, Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus, Inv. Nr. 1942/1041 WVZ-Nr. 133



Abb. 66: Ulrich Hübner: *Das Burgtor zu Lübeck/Alt Lübeck*, 1917, Öl auf Leinwand, 172,5 x 131,5 cm, Kaufmannschaft zu Lübeck, WVZ-Nr. 214



Abb. 67: Ulrich Hübner: *Blick auf Lübeck von Nordwesten*, 1915, Radierung auf Japan-Papier, 42 x 34 cm, nummeriert und signiert, Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus, Inv. Nr. 1924/265



Abb. 68: Kaufmannschaft zu Lübeck, Sitzungssaal mit Gemälden Hübners, 1917 oder später.

Gemeinschaft Lübecker Maler und Bildhauer (auch: Vereinigung Lübecker Künstler) und setzte sich insbesondere für eine verbesserte Ausstellungsmöglichkeit für die Künstler abseits der Jahresausstellung des Kunstvereins in der Katharinenkirche ein. 1927 wurde er zum Ehrenvorsitzenden gewählt.⁵²⁰ Hübner beteiligte sich damit an einer zeitlich verzögerten aber dennoch vergleichbaren Bewegung in Lübeck, die Kunstpflege durch veränderte Ausstellungsbedingungen zu verbessern, wie sie in Berlin längst stattgefunden hatte. Im Verhältnis zu Berlin war die Situation der Kunstförderung in Lübeck natürlich eine ganz andere. Heinz Mahn stellt in seinem Rückblick auf „30 Jahre künstlerische Kultur in Lübeck“

⁵²⁰ Enns, Abram: *Kunst und Bürgertum. Die kontroversen zwanziger Jahre in Lübeck*, Hamburg 1978, S. 273–278.

von 1933 dabei die Tätigkeiten des Vereins von Kunstfreunden – im Rahmen der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit⁵²¹ – hervor.⁵²² Dieser Gesellschaft gehörte nicht nur der größte Teil der Sammlung, die im Lübecker Museum am Dom gezeigt wurde, sondern ihr ist auch die Professionalisierung in der Organisation und Leitung der heutigen Museen für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck zu verdanken.⁵²³ Zu diesem Zwecke wurde 1911 Karl Schaefer nach Lübeck berufen, der das St. Annen-Kloster als weiteren Standort für die Sammlungen zur Kunst- und Kulturgeschichte konzipierte und einrichtete.⁵²⁴ Ähnlich wie in Berlin, war auch in Lübeck eine Unzufriedenheit gegenüber der Ausstellungspraxis des lokalen Kunstvereins seit 1902 zu vernehmen, wie Mahn formuliert.⁵²⁵ Tatsächliche Besserung erfolgte in dieser Hinsicht jedoch erst, als Schaefer 1918 die Overbeck-Gesellschaft gründete, um künstlerische Bildungsarbeit in Hinsicht auf zeitgenössische Kunst zu leisten.⁵²⁶ Unabhängig von der „Gemeinnützigen“ und dem Senat sollte so die Kunstpflege und -erziehung auf die neuere Kunst ausgedehnt werden, was nicht unumstritten blieb.⁵²⁷

Ein engagiertes Bürgertum trug also in Form der Gemeinnützigen und ab 1918 in der Overbeck-Gesellschaft auch in Lübeck zur Förderung der modernen Kunst bei, wenn auch in sehr viel kleinerer Form und wesentlich später als in Berlin. Darüber hinaus war das private Mäzenatentum sehr beschränkt, insbesondere für die neuere Kunst ist lediglich die Familie Linde als Förderer in Erscheinung getreten, die nicht nur Hübners Malerkollegen Hermann Linde d.J. und Heinrich Linde-Walther hervorgebracht hat sondern auch den Augenarzt Max Linde, der seit 1891 eine bedeutende Kunstsammlung anlegte und diese in seinem Haus in Lübeck auch zugänglich machte, ohne dass sie jedoch von den Lübecker Bürgern selbst groß wahrgenommen wurde.⁵²⁸

⁵²¹ Im Volksmund ist es bis heute üblich, die Abkürzung die Gemeinnützige zu verwenden, was im weiteren Textverlauf übernommen wird.

⁵²² Mahn, Heinz: 30 Jahre künstlerische Kultur in Lübeck. Ein Überblick über die Pflege der bildenden Künste, Architektur, Kunstgewerbe und Denkmalschutz, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*. 1933, S. 92–97, hier S. 93.

⁵²³ Siehe dazu Behrens, Georg: *175 Jahre gemeinnütziges Wirken*, Lübeck 1964. Insbesondere S. 65–67; 82–92; 95–96.

⁵²⁴ Ebd. Zu einer Ausstellungseröffnung des Museums war Hübner im September 1915 anwesend, wie seine an Schaefer gerichtete Bestätigung mit Absendeadresse in Travemünde belegt: Hübner, Ulrich: *Postkarte* 1915. Heise Korrespondenz.

⁵²⁵ Mahn 1933, S. 93. Zum Lübecker Kunstverein siehe auch: Kauder, Rita: Kunst und Bürgertum, in: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck (Hg.): *Kunst und Kultur Lübecks im 19. Jahrhundert*, Lübeck 1981, S. 299–312, hier S. 302–308. Am 1. April 1931 schlossen sich der Verein der Kunstfreunde und die Overbeck-Gesellschaft zusammen. Behrens 1964, S. 127. Einige wenige Erläuterungen auch bei Schadendorf, Wulf: Zur Malerei, in: *Lübeck zur Zeit der Budenbrocks*. Ausst.-Kat. Lübeck 1975, S. 34–48, hier S. 41–44.

⁵²⁶ Zur Geschichte der Overbeck-Gesellschaft siehe Enns 1978, S. 168–186. Am 1. April 1931 schlossen sich der Verein der Kunstfreunde und die Overbeck-Gesellschaft zusammen. Behrens 1964, S. 127. Einige wenige Erläuterungen auch bei Schadendorf 1975, S. 41–44.

⁵²⁷ Enns 1978, S. 168–186.

⁵²⁸ Die Rolle der Familie ist zusammenfassend dargestellt in Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck: *Kunst und Mäzenatentum. Die Familie Linde in Lübeck*. Ausst.-Kat. Lübeck 1997.

Die Verhältnisse in Lübeck waren sicherlich auch ein Vorteil für Hübner, der in Lübeck und Travemünde so zur Ruhe kommen konnte von den Berliner Verpflichtungen und Konflikten und dennoch einen wachsenden Publikumsstamm sowie eine zunehmend professionalisierte Kunstpflege seitens des Senats, der Gemeinnützigen aber auch der Kunsthandlungen Nöhring und Möller vorfand.⁵²⁹ Den Anspruch, sich kulturell den Gegebenheiten im Deutschen Reiche anzupassen hatte August Völker anlässlich der 38. Ausstellung des Lübecker Kunstvereins in seiner scharfen Kritik im Organ der „Gemeinnützigen“, den *Lübeckischen Blättern*, bereits erhoben und in seinen Besprechungen unter anderem Hübner mit seiner Teilnahme als positives Beispiel hervorgehoben.⁵³⁰ Generell kann wohl davon ausgegangen werden, dass, wie Hauschild-Thiessen für Hamburg festgehalten hat, auch das Lübecker Bürgertum sich „[n]eben der Republik zu Hause“ auch das Reich als internationale Interessenvertretung wünschte, schließlich war es für Kaufleute durchaus von Vorteil, von einer Nation geschützt zu werden.⁵³¹

In Hinblick auf das Schaffen Hübners scheint der Lübecker Kunstanspruch jedoch auch zu sein, dass er sich auf Travemünder und Lübecker Ansichten konzentrierte. So fasste der

⁵²⁹ Zum Kunsthandel in Lübeck liegen wenige Erkenntnisse vor. Schadendorf nennt für das 19. Jahrhundert den Kunstverein mit seinen Verkaufsausstellungen mit den Schwerpunkten Düsseldorfer, Münchener und niederländische Malerei als direkte Konkurrenz für ortsansässige Künstler. Damit dürfte es auf dem überschaubaren Lübecker Kunstmarkt unter Berücksichtigung der räumlichen Nähe zu Hamburg wenig Anreiz für weitere Kunsthandelstätigkeiten gegeben haben. Schadendorf 1975, S. 41–44. Die Situation in Lübeck beklagte Abram Enns 1922: „Der Kunsthandel ruht hier vollkommen. Auktionen, die in früheren Jahren bei der Kunsthandlung B. Nöhring stattfanden, gibt es nicht mehr. Die Ausstellungen dieses Hauses beanspruchen kein Interesse mehr. Auch die Kunsthandlung Möller, die vor zwei Jahren mit der Eröffnung eines größeren Ausstellungsraumes zu berechtigten Erwartung Anlaß gab, kann sich einen größeren Besucherkreis bis jetzt nicht schaffen.“ Enns, Abram: Lübecks Kunstleben, in: *Der Sammler. Wochenschrift für alte und neue Kunst*, 12.1922, Heft 30, S. 474–475, hier S. 474. Siehe dazu auch: Enns 1978, S. 274. Weniger kritisch zeigt sich die Beurteilung des Lübecker Kunsthandels und insbesondere seiner Vermittlerrolle in einem anderen Artikel, in dem auch Hübners anekdotische Haltung zu den Kunsthändlern, jedoch ohne Quellenangabe, überliefert wird: „Erst durch Möllers Ausbau seiner Ausstellungstätte wurde, soviel mir bekannt, auch Bernhard Nöhring zu dem der seinen angeregt. Sie war bei beiden nicht groß, bei beiden waren Mängel, und mancher Aussteller mag wie Ulrich Hübner geklagt haben: ‚Bei Möller ist es - für größere Sachen! - zu eng, und bei Nöhring hat man immer Angst, beim Zurücktretten von einem Bild in das unglückselige Brunnenbecken hineinzufallen, das er sich mitten in den Ausstellungsraum hat hineinbauen lassen.‘ Aber- sie waren da in jener Zeit, Möller wie Nöhring, füllten jene Lücke, und viele haben es ihnen gedankt unter den Schaffenden wie den Schauenden und -Käufern!“ Bölker, A.: Die Möllersche Kunsthandlung - ein Rückblick, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit* 1941, S. 278–279. Weitere Informationen zum Lübecker Kunsthandel hat Werner J. Schweiger zusammengestellt: Schweiger, Werner J.: *Bernhard Nöhring 2005-2011*. Berlinische Galerie; Kunstarchiv Schweiger, BG-WJS-M-1,182, Manuskript: Eintrag für geplante Publikation „Lexikon des Kunsthandels der Moderne im deutschsprachigen Raum 1905-1937“ – Schweiger, Werner J.: *Galerie Ferdinand Möller (Breslau) 2005-2011*. Berlinische Galerie; Kunstarchiv Schweiger, BG-WJS-M-1,84, Manuskript: Eintrag für geplante Publikation „Lexikon des Kunsthandels der Moderne im deutschsprachigen Raum 1905-1937“ Zusätzlich zu den in diesen Manuskripten genannten Quellen siehe auch Colshorn, Hermann: 75 Jahre Bernhard Nöhring in Lübeck, in: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 20.1964, S. 1917.

⁵³⁰ „Da wir aber im Deutschen Reiche, einem Kulturlande erster Ordnung liegen, müssen wir Schritt halten mit der künstlerischen Kultur, die sonst im Reiche lebendig ist.“ Völker, August: Die 38. Ausstellung des Lübecker Kunstvereins. (Eine vorläufige Betrachtung), in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 50.1908a, Heft 20, S. 298–299, hier S. 299. In der sonst scharf kritisierten Ausstellung des Kunstvereins hebt Völker Hübner positiv hervor. Ebd. S. 332.

⁵³¹ Hauschild-Thiessen, Renate: *Bürgerstolz und Kaisertreue. Hamburg und das Deutsche Reich von 1871*, Hamburg 1979, S. 30–32.

Rezensent Rieve seine Enttäuschung 1914 aufgrund fehlender Küstenmotive in einer Ausstellung bei Nöhring zusammen: „Tritt man aus dem großen Saale Nöhrings in den länglichen Nebenraum, so sieht man gleich auf eine Anzahl Bilder Ulrich Hübners, allerdings keine Travemünder Motive, und das ist schade; kann man sich doch einen Hübner kaum ohne Wasser und Luft denken.“⁵³² Hier wird also schon von den Zeitgenossen sehr direkt ein Bezug zu ihrer Heimatumgebung, ein *Sense of Place*, eingefordert.⁵³³

Das im zweiten Hauptkapitel beschriebene Bürgertum als Träger und Unterstützer der Secessionsbewegungen war in Deutschland in den Großstädten konzentriert. Dennoch zog Hübner sich aus der Secessionshauptstadt Berlin zurück und konzentrierte sich auf Motive aus Travemünde, Lübeck und Hamburg, so lange seine Verpflichtungen dies zuließen. Wie beschrieben entstand in Hübners Jahren in Travemünde in seinen Gemälden eine Symbiose zwischen Stadt, Seestück und Landschaft. Durch den neuen Typus der Stadtlandschaft kam so auch ein neues Bild der Stadt zum Ausdruck. Sozialkritische Aspekte, die baulichen Veränderungen und die technischen Errungenschaften des Verkehrs spielten darin keine oder nur selten eine Rolle, sondern der bürgerliche Lebensraum, eine gewachsene Altstadt und deren Einbettung in die umgebende Natur und den Hafen stehen im Mittelpunkt. Durch die impressionistische Auffassung dieser Aspekte und der schnell wechselnden Wetter und Lichtverhältnisse erfasst Hübner die Charakteristik und besondere Motivik dieser Orte als einer der Ersten.⁵³⁴ Dabei bewegte er sich zwischen nationaler und regionaler Repräsentation und wurde von den Rezensenten auch in dieser Rolle wahrgenommen. Er wurde zu einem aktiven Teilnehmer der Künstlerschaft in Lübeck und erwarb so zusätzliche Anerkennung, die schließlich dazu führte, dass sowohl der Senat als auch die Kaufmannschaft – zwei der wichtigsten bürgerlichen Institutionen der Stadt Lübeck – in den Jahren 1915 und 1917 offiziell Werke Hübners ankauften. Nach den Jahren der Etablierung in Berlin und der Krise der Secession ist Hübner zum festen Bestandteil der Lübecker Kunstszene geworden. Seine Gemälde schufen für die Lübecker und

⁵³² Rieve, A.: Kunsthandlung Nöhring. Ausstellung Lübecker Künstler und Künstlerinnen, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 57.1915, Heft 4, S. 60–61, hier S. 61.

⁵³³ Nochlin 1989.

⁵³⁴ Zur fehlenden Bildtradition in Lübeck heißt es unter anderem „Das Biedermeier hat keine eigenständige Vedutenkunst in Lübeck hinterlassen. [...] Von der einstigen Bedeutung Lübecks als Metropole im Norden geben diese Ansichten nicht mehr als eine ferne Ahnung.“ N.N.: Das Bild der Stadt, in: Ulrich Pietsch (Hg.): *Von der Redlichkeit des Bürgers. Kunst und Kulturgeschichte der Biedermeierzeit in Lübeck 1815-1848*. Ausst.-Kat. Lübeck 1992, S. 129–131, hier S. 129. – Lindtke, Gustav: *Das alte Lübecker Stadtbild*, Lübeck 1963. Der Katalogteil macht deutlich, wie wenig Gemälde mit Lübecker, geschweige denn Travemünder Ansichten, es tatsächlich gab. Insofern kann man bei Hübner durchaus davon sprechen, dass er Lübeck und Travemünde malerisch entdeckt hat.

Travemünder Bürger verbildlichte Kontinuität im Ausdruck ihres hanseatischen Selbstverständnis, wie 1932 in einem Nachruf auf Hübner auch deutlich formuliert wurde:

„Aus seinen Werken wird die Schönheit unserer Hafenbilder noch dann zu Generationen sprechen, wenn eine neue Zeit vielleicht mit allem aufgeräumt hat, das noch als letzter Abglanz einer sterbenden Romantik der Schifffahrt und vielleicht auch des ganzen alten Lübeck über seinem und unserem Leben lag.“⁵³⁵

Mit dem wachsenden Publikumserfolg in Norddeutschland stiegen für Hübner auch die Aussichten, auf Dauer (staatliche) Anerkennung zu erfahren, wie im Folgenden zu sehen sein wird.

3.3 Vom Secessionisten zum Staatsdiener. Die Berufung Ulrich Hübners als Vorsteher des akademischen Meisterateliers für Landschaftsmalerei an der Berliner Hochschule für bildende Künste

Bereits seit dem Tode des bisherigen Amtsinhabers Albert Hertel war das Meisteratelier für Landschaftsmalerei an der Hochschule für Bildende Künste verwaist, wie auch in einem Zeitungsartikel aus dem Dezember 1912 beklagt wird.⁵³⁶ Die lange Vakanz verwundert umso mehr, als da in der Akte zum Berufungsverfahren dieses Meisterateliers bereits im März 1912 drei Vorschläge vorlagen.⁵³⁷ Zu einer Berufung kam es jedoch nicht, woraufhin Arthur Kampf Ende 1912, wohl als Reaktion der Berichterstattung und aufgrund der Unzufriedenheit der Studenten als Aufseher im Meisteratelier einsprang.⁵³⁸

Es gab offensichtlich Bemühungen Hübners, sich für diese Position in Stellung zu bringen.

⁵³⁵ Mahn, Heinz: Prof. Ulrich Hübner, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 74.1932, Heft 19, S. 293–294, hier S. 294.

⁵³⁶ Dies geht aus dem Zeitungsausschnitt aus der BZ am Mittag vom 9.12.12 hervor, nachgewiesen in: *Einrichtung und Besetzung der Meisterateliers 1910-1924 1912-1914*. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, PrAdK 712, Microfiche, Blatt 77: „Das Berliner Meisteratelier für Landschaftsmalerei

In den Berliner Kunstkreisen erregen die Zustände, die seit Monaten an den Meisterateliers für Landschaftsmalerei in der Hochschule für die Bildenden Künste herrschen lebhaftes Befremden. Der Leiter des Ateliers, Prof. Hertel, ist zu Anfang dieses Jahres gestorben und seit seinem Tode steht das Berliner Atelier verwaist. Die Schüler können zwar arbeiten, aber was sie unzweifelhaft zu fordern haben, die Anleitung und künstlerische Korrektur durch einen Künstler, gewährt ihnen der Staat nicht. Es ist dies um so auffälliger, als die Akademie der Künste das ihr für diese Stellung zustehende Vorschlagsrecht auf Befragen des Kultusministers ausgeübt hat. Vorgeschlagen sind Friedrich Kallmorgen, Olaf Jernberg (Königsberg) und Ulrich Hübner, Aber es müssen außerordentliche Gründe vorliegen, daß die Regierung noch keine Wahl getroffen hat. Vor zehn Jahren spielten sich bei der Besetzung der gleichen Stelle ebenfalls peinliche Dinge ab. Damals hat man gegen den Vorschlag der Akademie Eugen Pracht übergangen. Es wäre tief bedauerlich, wenn wieder einer von unseren Künstlern vergrämt und verärgert, gleich Eugen Pracht, Berlin den Rücken kehren müßte.“ Zu Hertel weiterführend siehe: Hertel, Ines: *Der Berliner Maler Albert Hertel. (1843 - 1912) Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Diss. Freie Universität Berlin 1980, Heidelberg 1981.

⁵³⁷ Nach Aktenlage ging das Schreiben am 1.4.1912 an den Kultusminister ab. *Einrichtung und Besetzung der Meisterateliers 1910-1924 1912-1914*. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK 712, Blatt 77 ff.

⁵³⁸ *Einrichtung und Besetzung der Meisterateliers 1910-1924 1912-1914*. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK 712, Blatt 77 ff. Siehe dazu auch: Maennig, Barbara: *Landschaften des Berliner Meisterschülers Johannes Hänsch (1875 – 1945) Ein Weg zur deutschen Landschaftsmalerei im Spannungsfeld akademischer Lehre und künstlerischer Ansätze der Moderne*. Diss, Berlin 2003, S. 79.

Daran waren auch private Galeristen und der Verein Bildender Künstler beteiligt.

„Die intensive Bemühungen der privaten Galeristen und des VBK konnten durchaus so verstanden werden, dass sie über die dominante Präsenz von Werken der Bracht - Schule Einfluss auf die Neubesetzungsdiskussion für das Meisteratelier der Landschaftler nehmen wollten. Caspers Kunstsalon stellte schon im Februar Arbeiten Ulrich Hübners aus. Die gleichzeitige Ausstellung von Arbeiten Friedrich Kallmorgens in weiteren Räumen des Kunstsalons dürfte Vergleichsmöglichkeit zum Programm geboten haben.“⁵³⁹

Darüber hinaus nahm Hübner 1913 zum ersten Mal an einer Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste teil, ausgerechnet anlässlich des Regierungsjubiläums Wilhelm II. - und zeigte eine Ansicht von St. Pauli aus dem Jahr 1911 (WVZ-Nr. 107 oder 108 möglich).⁵⁴⁰ Die Ausstellung verfolgte das Ziel, „ein Bild des gegenwärtigen deutschen Kunstschaffens“ zu geben und zeigte deshalb auch Werke von Nichtmitgliedern und Gästen.⁵⁴¹

Wie schwierig zu dieser Zeit der andauernden Auseinandersetzungen um die Kunst seine Berufung war, macht die Schilderung Johannes Sievers, seit 1912 Fachreferent in der Abteilung für Kunst und Wissenschaft unter der Leitung des Ministerialdirektors Dr. Schmidt (später Schmidt-Ott), deutlich. Er nahm in seinem Bericht Stellung für Hübner ein, es gab im Rahmen des Berufungsverfahrens jedoch weitere politische Probleme. Aufgrund der Anschaulichkeit, sei hier die Schilderung Sievers' ausführlich wiedergegeben:

„Ja, er war Mitglied der Berliner Sezession – und in dieser Eigenschaft hingen seiner Person wie seiner Kunst alle die üblichen Vorurteile an: Hinneigung zur politischen Linken, unakademische Malweise, will sagen ‚pastoser‘ Farbauftrag, keine akademische ‚Glätte‘ wie seine Majestät das wünschte. In den Gesprächen mit meinem Abteilungsdirektor Dr. Schmidt kamen allmählich diese Bedenken ans Licht, wobei es der Ministerialdirektor diplomatisch verstand, sich für seine Person nicht mit ihnen zu identifizieren, Er ließ nur durchblicken, dieser oder jener Einwand könnte wohl erhoben werden, wenn unser Minister durch einen Immediatbericht dem Kaiser den Vorschlag unterbreiten sollte, die Ernennung Hübners zum Vorsteher des Meisterateliers zu genehmigen. Ein weiterer Hinderungsgrund könnte auch gefunden werden, wenn sich das umlaufende Gerücht bestätigte, Ulrich Hübner habe in England ein illegales Ehebündnis geschlossen, worüber ich Erkundigungen einziehen müßte: angenehme Aufgaben für den sogenannten Fachreferenten. Es half alles nichts, ich mußte Mittel und Wege finden, um unter Zurückstellung aller Bedenken die von den Gegnern Hübners gelegten Minen zu entschärfen. Zunächst meldete ich mich bei dem Bildhauer Professor Louis Tuaillon an, der,

⁵³⁹ Maennig 2003, S. 82.

⁵⁴⁰ Königliche Akademie der Künste zu Berlin: *Ausstellung zur Vorfeier des Regierungsjubiläums seiner Majestät des Kaisers und Königs*, Berlin 1913.

⁵⁴¹ Hartlaub, G. F.: *Ausstellungen. Berliner Ausstellungen. Die Akademie der Künste*, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 24.1913, Heft 24, 334-336. Hübner wird darin nicht besprochen. Die Ausstellung erfuhr insgesamt wenig Aufmerksamkeit in der Presse. Siehe auch: Georgi, Walter: *Die Ausstellung der kgl. Akademie der Künste zu Berlin 1915*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 36.1915, S. 176-184.

wie ich schon früher bemerkte, vielleicht der einzige, zur Sezession gehörende Künstler war, der durch seine Bronzeplastik im Vorhof der Nationalgalerie, eine auf edlem Pferd sitzende Amazone, vor den Augen des Monarchen Gnade gefunden hatte. Ich trug also Tuaillon meine mit der geplanten Berufung Hübners zum Vorsteher eines Meisterateliers für Landschaftsmalerei zusammenhängenden Sorgen vor, die im Augenblick noch durch allerlei mit dem Privatleben des Künstlers zusammenhängenden Klatsch vermehrt würden: es wäre z.B. sehr wichtig, wenn er, Tuaillon, als Freund Hübners bestätigen könne, daß dessen Ehe in England in rechtsverbindlicher Form geschlossen sei. Zu meinem Schrecken erwiderte Tuaillon, hierüber garnichts zu wissen, woraufhin ich die Befürchtung äußerte, die Berufung könne daran scheitern, wenn hier nicht Klarheit geschaffen würde. Tuaillon schwieg, dann sagte er, als ob er meine Frage erst jetzt richtig verstanden hätte: „Sagen Sie Ihrem Herrn Minister, ich sein bei Hübners Trauung selbst dabeigewesen und übernehme die Gewähr dafür, daß alles in bester Ordnung sei.“⁵⁴²

Die nächste Hürde, die Sievers zu bezwingen hatte, war es, die „Ungefährlichkeit“ der Kunst Hübners vor dem Minister nachzuweisen. Hierzu erhielt er Unterstützung von Paul Cassirer, der Sievers möglichst „zahme“ Gemälde mit reizvollen heimatlichen [!] Motiven zur Vorstellung bei Minister August von Trott zu Solz zur Verfügung stellte.⁵⁴³ Diese Kollektion überzeugte den Minister in Zusammenhang mit der Schilderung des Familienstammbaums Hübners – „Sohn des Professors der Philologie Emil Hübner, Verwandter des Admirals von Bendemann“ – dem Kaiser Hübner als Vorsteher des akademischen Meisterateliers für Landschaftsmalerei vorzuschlagen.⁵⁴⁴ Den dafür benötigten Bericht verfasste Sievers in Zusammenarbeit mit Ministerialdirektor Schmidt, der „in genauer Kenntnis der ‚schwachen Stellen‘ seines kaiserlichen Herrn, noch einige Glanzlichter einfügte, die auch ihre Wirkung nicht verfehlten: der Monarch war einverstanden.“⁵⁴⁵

Endlich war Sievers also erfolgreich; im November 1913 erhielt Hübner die Berufung zum Vorsteher des Meisterateliers, die ihm aus Besoldung, Wohngeldzuschuss und Senatoren-Renumeration jährliche Einnahmen von 8200 Mark sicherten und zugleich viele Freiheiten und den Professorentitel mit sich brachte, da die Ausbildung in den Meisterateliers nur mit

⁵⁴² Sievers, Johannes: *Aus meinem Leben*. vervielfältigtes Manuskript, Berlin 1966, S. 243–244. Die Urkunde zur standesamtlichen Trauung belegt freilich, dass es gar keine Trauung in England gab, sondern diese 1911 in Hamburg stattfand. *Meisteratelier U. Hübner* 1924. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK 1131, Blatt 28.

⁵⁴³ Sievers 1966, S. 244.

⁵⁴⁴ Sievers 1966, S. 244.

⁵⁴⁵ Sievers 1966, S. 245. Leider sind die entsprechenden Akten im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. Hauptabteilung Rep. 76 Kultusministerium Ve Sektion 17, Abteilung IV, Nr. 6 Band IV nicht erhalten, sondern lassen sich lediglich im entsprechenden Findbuch/Altregistratur nachweisen. Interessant ist zu Johannes Sievers zudem, dass er vor seiner Zeit im Kultusministerium auch als Kunstkritiker tätig war und durchaus wohlwollend über die Berliner Sezession berichtete. (siehe dazu die im Literaturverzeichnis aufgeführten Rezensionen Sievers)

Zustimmung des Vorstehers und ohne Vorgabe über den Umfang der Betreuung erfolgte.⁵⁴⁶

Hübner war hoch erfreut über seine Berufung, wie die Erinnerungen Sievers weiter belegen:

„Den menschlich unendlich bescheidenen Hübner beglückte die von ihm nie erwartete äußere Anerkennung auf das Höchste, er glaubte seinem Dank für meine ihm nicht unbekannt gebliebene Mitwirkung dadurch Ausdruck verleihen zu dürfen, daß er mir ein schönes Aquarell seiner Hand, das ‚Gärtnerhaus‘ von Schloß Glienicke, am Havelufer gelegen, als Geschenk ins Amt brachte.“⁵⁴⁷

Von der Presse wurde Hübners Berufung durchaus positiv wahrgenommen. Einerseits, weil endlich die vakante Stelle wieder besetzt wurde, andererseits, weil man Hübner im Vergleich zu dem ebenfalls vorgeschlagenen Friedrich Kallmorgen als verhältnismäßig jung und „frisch“ empfand, also geeigneter, um jungen Künstlern zu einem eigenen Ausdruck zu verhelfen.⁵⁴⁸ Wann genau Hübner sein Amt antrat ist noch unklar. Seine Vereidigung fand am 7. Januar 1914 statt.⁵⁴⁹ Auch den drei verbliebenen Meisterschülern, Karl Albrecht, Carl Krafft und Rudolph Hacke, wurde für dieses Datum die Einführung Hübners angekündigt.⁵⁵⁰ Doch ein Schreiben Hübners an den Präsidenten der Akademie Ludwig Manzel zeigt, dass Hübner die Umsiedelung in das neue Heim der Familie in Neubabelsberg zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollzogen hatte.⁵⁵¹

⁵⁴⁶ *Einrichtung und Besetzung der Meisterateliers 1910-1924* 1912-1914. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK 712, Blatt 100: Abschrift der Bestallung Hübners an den Präsidenten und den Senat der Königlich Akademie der Künste vom Minister der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten, 3. November 1913. Bei diesem langen Vorlauf kann wohl kaum die Rede von einer überraschenden Berufung sein, wie in Blühm 1988, S. 16. Höchstens von einem unerwarteten Erfolg auf kunstpolitischer Ebene, den Sievers errungen hatte.

Zur Struktur der Meisterateliers heißt es im Provisorischen Statut der Akademie heißt es dazu: „Jedes Atelier steht unter selbständiger Leitung eines ausübenden Künstlers, welcher vom Minister angestellt und diesem allein verantwortlich ist. Er ist als Inhaber des Ateliers, sofern er definitiv angestellt ist, Mitglied des Senats der Akademie. [...] Jeder Meister ist verpflichtet mindestens 6 Schüler anzunehmen. [...]“ Drittes Statut der Akademie. PrAdK 254, Bl. 12ff. in: Kerstin Diether (Hg.): „...zusammenkommen, um von den Künsten zu rasonieren“. *Materialien zur Geschichte der Preussischen Akademie der Künste*. Ausst.-Kat. Berlin 1991, S. 46–49, hier S. 49. Zur Bewertung der Meisterateliers aus Sicht der Schüler heißt es bei Maennig 2003, S. 57: „Die Ernennung zu einem Meisterschüler des Landschaftsateliers wurde zu einem staatlich geschützten Raum individueller, künstlerischer Entwicklung. Zu den Vergünstigungen gehörte ein kostenloser Atelierplatz.“ Zur Akademieform, dem provisorischen Statut von 1882 und der Einrichtung von Meisterateliers allgemein siehe Mai 2010, S. 284.

⁵⁴⁷ Sievers hat selbstverständlich das Geschenk Hübners nicht annehmen können, es den fortgesetzten Schilderungen zu Folge jedoch 1932 aus dem Nachlass Hübners erhalten. Sievers 1966 S. 245.

⁵⁴⁸ N.N.: Ulrich Hübner hat das Meisteratelier für Landschaftsmalerei [...] erhalten, in: *Berliner Tageblatt*, 6.11.1913c; Vgl. auch N.N.: Ulrich Hübner Nachfolger Albert Hertels, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 6.11.1913e Wortgleich: N.N.: Ulrich Hübner Nachfolger Albert Hertels, in: *Der Tag*, 6.11.1913d, 1. Beiblatt.

⁵⁴⁹ *Einrichtung und Besetzung der Meisterateliers 1910-1924* 1912-1914. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK 712, Blatt 105: Protokoll der Vereidigung Hübners.

⁵⁵⁰ Brief des Präsidenten der königlichen Akademie in Berlin an die Meisterschüler C. Krafft, R. Hacke, K. Albrecht vom 2.1. 1914 mit Benennung des neuen Vorstehers des Ateliers für Landschaftsmalerei Ulrich Hübner. *Einrichtung und Besetzung der Meisterateliers 1910-1924* 1912-1914. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK 712.

⁵⁵¹ *Einrichtung und Besetzung der Meisterateliers 1910-1924* 1912-1914. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK 712, Blatt 107: Hübner handschriftlich an den Präsidenten der Akademie: „Lübeck, Fritz Reuterstr. 9 Sehr geehrter Herr Präsident! Leider habe ich Sie bei meinem Besuch in Berlin verpasst! Erlauben Sie mir daher daher, daß ich Ihnen

Zu seinem Wirken ist wenig bekannt. Lediglich Schilderungen seines Neffen geben etwas Aufschluss darüber, dass Hübner als Lehrer wohl vor einigen Problemen im Umgang mit den Meisterschülern stand. Doch brachte er ihnen und ihrem Schaffen Toleranz entgegen und forderte, „daß sie ehrlich mit sich selbst sein sollten“.⁵⁵² Die Namen der Künstler, die Hübner in sein Atelier aufnahm, gehen nur zum Teil aus den Unterlagen des Akademiearchivs hervor.⁵⁵³ Im Vergleich der sächlichen Kosten, die den Ateliers zur Verfügung stehen, ist erkennbar, dass Hübners Atelier untere Priorität in der Hochschule besaß, so erhielt etwa das Atelier von seinem Fürsprecher Louis Tuaillon jährlich 1500 Mark, während das Atelier Hübners nur mit 50 Mark bedacht wurde.⁵⁵⁴

Lübeck und Travemünde blieb Hübner weiterhin treu, er verbrachte die Sommermonate weiterhin in seinem Haus in der Travemünder Kaiserallee und malte die Seelandschaften seiner Umgebung. Schließlich waren es diese heimatlichen Motive, die Hübner als Vertreter einer moderaten Moderne auszeichneten und so seine Berufung ermöglicht hatten auch für die künstlerische Verarbeitung der Geschehnisse des Ersten Weltkrieges und der malerischen Eroberung seines neuen Lebensumfeldes waren die Darstellung der Stadt am Wasser wesentlich, wie im folgenden Kapitel zu zeigen sein wird.

schriftlich meinen Dank auszusprechen für Ihre Glückwünsche anlässlich meiner Ernennung. Da ich noch nicht übersehen kann, wie bald ich meinen Wohnsitz aufgeben kann, ist es mir vorläufig nicht möglich bestimmte Termine anzugeben. Indes möchte ich mir erlauben Sie in nächster Zeit nach vorheriger Anmeldung aufzusuchen. In vorzüglicher Hochachtung Ergebenst Ulrich Hübner Berlin den 29.1.1914“

⁵⁵² Blühm 1988, S. 17.

⁵⁵³ Neben den drei verbliebenen (Albrecht, Krafft und Hacke) waren dies Manfred Pahls, Max Köcke-Wichmann, Otto Freytag, Wilhelm Lategahn, Richard Duschek, Heinrich Dahmen, Ludwig Kath, Wilhelm Oesterle, Ludwig Alfred Jonas, Franz Danksin, Hans Meyboden, Wolf Hoffmann, Carl Schneiders. *Meisteratelier U. Hübner* 1924. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK 1131, passim. Weiterführende Literatur konnte zu keinem der Maler ermittelt werden.

⁵⁵⁴ *Einrichtung und Besetzung der Meisterateliers 1910-1924* 1912-1914. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK 712, Blatt 183.

4.1 Der Heimathafen. Hübners Darstellungen des Ersten Weltkrieg

Sollte bei der Berufung Hübners als Vorsteher des Meisterateliers noch Zweifel an seiner politischen Ausrichtung und Loyalität gegenüber des Kaiserreichs bestanden haben, wurden diese spätestens mit Kriegsausbruch beseitigt. Mögliche Vorbehalte gegenüber der Hohenzollern und ganz konkret bei Hübner auch gegen die preußische Kulturpolitik, spielten im Sommer 1914 keine Rolle mehr.⁵⁵⁵ Die liberale Geisteshaltung der Familie Hübner schloss eine nationale Ausrichtung generell nicht aus.

Hübner erfasste im Juli 1914 einen Teil der allgemeinen Mobilmachung in einem heute leider verschollenen Gemälde *Abfahrt der Torpedoboote am 26. Juli 1914 in Travemünde*. (Abb. 70) Es ist das einzige Gemälde, das sich einem Kriegsthema widmet. Auffallend ist daran, dass es eine Szene vor dem tatsächlichen Kriegseintritt zeigt. Ende Juli 1914 befand sich das Deutsche Reich noch nicht im Krieg, doch die so genannte ‚Julikrise‘ führte schon zu einer vorbereitenden Mobilmachung, in deren Rahmen die Flotte nach Kiel beordert wurde. In diesem Zusammenhang verließen die Torpedoboote Travemünde am 26. Juli.⁵⁵⁶ Das Gemälde steht in seiner Darstellungsart den etwa zur gleichen Zeit festgehaltenen Regatta-Tagen in Travemünde nahe. (Abb. 69) Beide Ereignisse brachten demnach eine große Menschenmenge in den Travemünder Hafen. Die Zuschauer drängen sich auf Stegen oder am Strand, während im Hintergrund Dampfer, Segelschiffe oder Torpedoboote zu sehen sind. Die Formate variieren dabei leicht, die Sicht auf die Dinge bleibt jedoch gleich. Hübner stellt die Szene jeweils aus dem Hintergrund dar, die meisten Zuschauer sind nur als Teil der Masse in der Rückenansicht zu sehen. Einzelne Figuren stehen separat oder in kleinen Gruppen. Auffällig ist dabei, dass die Kleidung der Zuschauer hell, sommerlich der Freizeit entsprechend ist. Die Landschaft tritt in diesen Ansichten völlig in den Hintergrund, die Wasserfläche wird durch das rege Treiben der Boote geradezu besetzt und angefüllt, die

⁵⁵⁵ Zur politischen Haltung Ulrich Hübners ist bisher nichts bekannt. Seine Mitgliedschaft in der Berliner Secession und auch seine Positionierung im Vinnen-Streit machen aber deutlich, dass er in dieser Hinsicht stark abweichende Haltungen gegenüber der staatlichen Kulturpolitik vertrat. Zur Geisteshaltung der Familie Hübner heißt es allgemein: „In der Familie Ulrich Hübners war die liberale Tradition ungebrochen. Man dachte zwar national, akzeptierte aber die Hohenzollernmonarchie nur mißbilligend. Die Person des Kaisers war spätestens seit der Daily-Telegraph-Affäre 1908 in gebildeten Kreisen keine Autorität mehr. Ulrichs Bruder Rudolf, inzwischen Rektor der Universität Rostock, nahm 1913 zum Zeitpunkt des kaiserlichen Besuchs der Hochschule Urlaub, um Wilhelm II: nicht begrüßen zu müssen.“ Blühm 1988, S. 15. Grundlage für diese Schilderungen sind die Auskünfte des ältesten Neffen Hübners, Reinhard Hübner, im Gespräch mit Andreas Blühm 1987.

⁵⁵⁶ Eine Schilderung von diesem Tag ist erhalten in N.N. in: *Lübecker General-Anzeiger*, 28.7.1914, 3. Beilage.

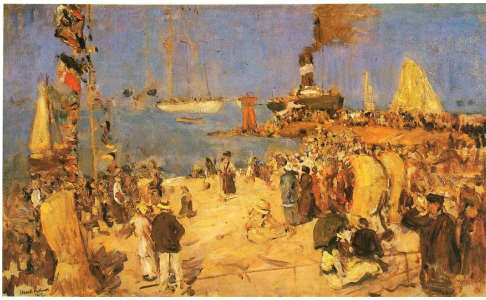


Abb. 69: Ulrich Hübner: *Regattatag in Travemünde*, 1912, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 117



Abb. 70: Ulrich Hübner: *Abfahrt der Torpedoboote am 26. Juli 1914 in Travemünde 1914*, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 158

Weite des Meeres und der Landschaft werden dadurch im Verhältnis zu seinen anderen Ansichten negiert. Eine weitere Fassung liegt als Lithographie vor. (Abb. 71) Die Lithographie fasst die Szene jedoch aus größerer Entfernung auf und zeigt die begeisterte Menschenmenge nicht. Im Mittelpunkt stehen die Rauchschwaden, die die Torpedoboote ausstoßen und die sich mit den Wolken zu verbinden scheinen. Dies ist die einzige Ansicht aus Travemünde, die Ähnlichkeit mit den industriell geprägten Ansichten aus dem Hamburger Hafen hat.

Von den Zeitgenossen wurde die Übereinstimmung in Hübners Bildern nicht so wahrgenommen. Waren die Schilderungen in der Zeitung zum 1914 noch von der Kriegsbegeisterung getragen, wie die festliche Stimmung des Gemäldes, heißt es in einer Besprechung vom September 1918, bereits geprägt von den Schrecken des langen und grausamen Krieges schließlich:

„Auf alle Fälle sei zuletzt noch hingewiesen auf Ulrich Hübners schönes Bild, das das Erlebnis der Lübecker in Travemünde am Tage der Kriegserklärung wiedergibt. Sind wir sonst Gemälde mit der ruhigen Schönheit der Travemündung von diesem Künstler gewohnt, so gibt er dieses Mal lauter Leben und Bewegung: Menschen, Wasser, Himmel, Rauch und die ausfahrenden Torpedoboote sind ein einheitlicher Aufschrei einer durch und durch aufgewühlten Welt.“⁵⁵⁷

1914 bestand jedoch generell die Tendenz, dass die gesamte Bevölkerung den Kriegseintritt begrüßte. Dies umfasste auch die Künstler der Berliner Secessionen, anderer avantgardistischer Künstlergruppen sowie zahlreiche weitere Künstler, sowie Gelehrte und Intellektuelle der gesamten deutschen Gesellschaft.⁵⁵⁸

⁵⁵⁷ Kleibömer, Georg: IV. Ausstellung der Overbeck-Gesellschaft, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 60.1918, Heft 37, S. 452–453, hier S. 453.

⁵⁵⁸ Zur Kriegsbegeisterung avantgardistischer Künstler siehe: Cork, Richard: Das Elend des Krieges. Die Kunst der Avantgarde und der Erste Weltkrieg, in: Rainer Rother (Hg.): *Die letzten Tage der Menschheit - Bilder des Ersten Weltkrieges. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums, Berlin*. Ausst.-Kat. Berlin 1994, S. 301–396. Siehe auch:

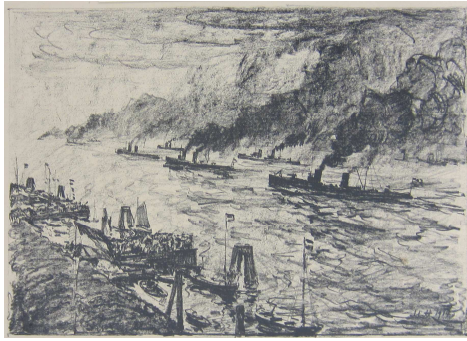


Abb. 71: Ulrich Hübner: *Die Ausfahrt der Torpedoboote*, 1914, Lithographie, Museen für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Inv.Nr. 1924/566a

Ein Beispiel ist der Aufruf von 93 Personen, die unter dem Titel „An die Kulturwelt“ den Einmarsch der Armee in das neutrale Belgien verteidigten, an dem Hübners Secessionskollege Max Liebermann sich ebenso beteiligte, wie Hans Thoma und Wilhelm von Bode.⁵⁵⁹ Eine noch größere Gruppe von Unterstützern konnte die „Erklärung der Hochschullehrer des Deutschen Reiches“ aufweisen, die 3000 Unterzeichner hatte und sich ebenfalls auf die

Notwendigkeit des Krieges als Verteidigung der deutschen Kultur berief.⁵⁶⁰ Die Hoffnung der Kultur- und Bildungsträger war es zu diesem Zeitpunkt, dass durch den Krieg, „die Zersplitterung der deutschen Nationalkultur zu überwinden und die scharfen Richtungskämpfe hinter sich zu lassen, die das kulturelle Leben im letzten Vorkriegsjahrzehnt geprägt hatten.“⁵⁶¹ Nun hieß es also, sich mit „seinem Lande solidarisch“ zu zeigen.⁵⁶² Paul Cassirer ließ deshalb gleich zu Beginn des Krieges die französischen Kunstwerke aus seiner Sommerausstellung entfernen.⁵⁶³ Aus diesem Geist entstand auch im Verlag Paul Cassirers eine Zeitschrift mit durchaus propagandistischem, kriegsverherrlichendem Ansatz, die *Kriegszeit*, deren erste Ausgabe bereits am 31. August 1914 erschien.⁵⁶⁴ Sie „erschien zunächst wöchentlich, später zweimal im Monat, kostete 15, ab der 21. Ausgabe 20 Pfennig und

Mommsen, Wolfgang J.: Deutsche kulturelle Eliten im Ersten Weltkrieg, in: ders. (Hg.): *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. Schriften des Historischen Kollegs, München 1996, S. 1–15.

⁵⁵⁹ Das Manifest ist als Antwort auf die Veröffentlichung „Britain's Destiny and Duty. Declaration by Authors. A Righteous War“, in: The Times, 18.9.1914, S. 3 zu verstehen. Diese Deklaration begründete den britischen Kriegseintritt mit der Verletzung der belgischen Neutralität und sprach sich zugleich für eine Differenzierung zwischen militärischem Preußentum und bewundernswerter deutscher Kultur aus. Dies wiederum wurde auf deutscher Seite als Versuch verstanden, Kulturträger und Staat propagandistisch voneinander zu trennen. Diesem Versuch widersprach der „Aufruf der 93 Meyer-Rewerts, Ulf Gerrit und Stöckmann, Hagen: Das „Manifest der 93“. Ausdruck oder Negation der Zivilgesellschaft?, in: Johanna Klatt und Robert Lorenz (Hg.): *Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells*. Studien des Göttinger Instituts für Demokratieforschung zur Geschichte politischer und gesellschaftlicher Kontroversen, Bielefeld 2011, S. 113–134., besonders S. 113–114; Siehe auch: Ungern-Sternberg, Jürgen von und Ungern-Sternberg, Wolfgang von: *Der Aufruf „An die Kulturwelt!“*. Das „Manifest der 93“ und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg. Menschen und Strukturen 21, Frankfurt am Main u.a. 2013.

⁵⁶⁰ Dies sind nur zwei Beispiele, die in den „Ideen von 1914“ Eingang fanden. Siehe dazu die knappe Schilderung bei Mommsen 1996, S. 3 mit weiterführender Literatur.

⁵⁶¹ Mommsen 1996, S. 8. Vgl. auch Mommsen 1994a, S. 111–117.

⁵⁶² Max Liebermann zitiert Scheer, Regina: *Max Liebermann erzählt aus seinem Leben*. Mit Original-Tondokument, Berlin 2010, S. 307.

⁵⁶³ Echte, Bernhard: „In dem so oft auf Wildheit und Talentlosigkeit gestellten Berliner Kunstbetriebe“. Die Ausstellungen des 16. Jahrgangs, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Eine neue Klassik“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1912–194. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2016a, S. 420–453, hier S. 448.

⁵⁶⁴ Paret 1981, S. 339.

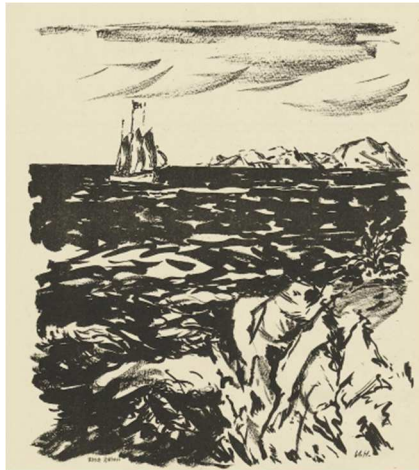


Abb. 72: Ulrich Hübner: *S.M.S. Ayasha (Emden II) vor der arabischen Küste*, Lithographie in *Kriegszeit* Nr. 29, 3.3. 1915



Abb. 73: Ulrich Hübner: *U-Boote im Kampf*, Lithographie in *Kriegszeit* Nr. 32, 24.3.1915



Abb. 74: Ulrich Hübner: *US – hurra!*, Lithographie in *Kriegszeit* Nr. 38 5.5.1915



Abb. 75: Ulrich Hübner: *Einbringen einer Prise*, Lithographie in *Kriegszeit* Nr. 64/65 Ende März 1916:

enthielt Texte verschiedener Autoren, vor allem aber jeweils mehrere Original-Lithografien zeitgenössischer Künstler.⁵⁶⁵

Hübner beteiligte sich an Paul Cassirers wichtigstem Verlagsprojekt dieser Zeit. Da er nach wie vor sein Sommerhaus in der Travemünder Kaiserallee bewohnte ist es bei seiner motivischen Konzentration auf die Seelandschaft nur schlüssig, dass auch seine Eindrücke des Ersten Weltkrieges sowohl in dem Gemälde als auch in seinen graphischen Beiträgen für die Künstlerflugblätter, ganz von der Küste und der See als Kriegsschauplatz geprägt sind. Insgesamt veröffentlichte Hübner von Februar 1915 bis März 1916 acht Lithografien in

⁵⁶⁵ Uthemann, Ernest W.: Von „Jetzt wolln wir sie dreschen!“ zu „Dona nobis pacem!“. „Kriegszeit“ und „Bildermann“ als Beispiele deutscher Künstlerzeitschriften im Ersten Weltkrieg, in: Roland Mönig u.a. (Hg.): *Euphorie und Untergang. Künstlerschicksale im Ersten Weltkrieg*. Ausst.-Kat. Saarbrücken 2014, S. 26–35, hier S. 27.

der *Kriegszeit*, die, bis auf den *Brand in Antwerpen*, immer ein Schiff und direkte Kriegshandlungen in den Mittelpunkt stellten.⁵⁶⁶ Die *Kriegszeit* legte den Schwerpunkt auf die Veröffentlichung der Lithografien, der Textanteil trat stark zurück. Doch zum Teil fügten sich Text und Lithografie auch inhaltlich passend zueinander, so ist in Ausgabe 25, vom 3. Februar 1915 Hübners Lithografie *Auf hoher See* ein Gedicht Georg Herweghs von 1841 vorangestellt, das zum Ausbau der deutschen Flotte aufruft. Diese Gegenüberstellung greift ein Vorgehen auf, dass auch andere Kunstzeitschriften verfolgten. Nicht nur die zeitgenössische Haltung und Kriegsdarstellungen werden in die Publikationen aufgenommen, sondern es werden Bezüge zu historischen Schlachtendarstellungen und wie in diesem Falle, der Romantik und ihrer kulturellen Nationalbewegung hergestellt.⁵⁶⁷ In seinen Beiträgen für die *Kriegszeit* näherte Hübner sich letztlich wieder einer klassischen Aufgabe der Marine an: Repräsentative Darstellung der Flotte, ganz im Sinne des Kaisers, ergänzt durch den eigenen Blick auf die Landschaft. Himmel- und Wasserflächen nehmen mit großem Abstand den größten Teil des Bildraumes ein. So stellte er die ursprünglich der englischen Flotte zugehörige Ayesha dar, die für einige Wochen nach einer die Besatzung der SMS Emden II beherbergte, nachdem diese im Handelskrieg im indischen Ozean gesunken war. (Abb. 72) Sie ist über die Meeresfläche hinweg in größerer Entfernung hebt sie sich vor dem Horizont ab.

Ohne die Titelgebung der Graphik wären weder sie noch die Geschehnisse dem Kriegsgeschehen unmittelbar zuzuordnen. Der Seekrieg und die neue ‚Wunderwaffe‘ U-Boot haben Hübner sichtlich interessiert, auch wenn deren Einsatz heftig umstritten war.⁵⁶⁸ (Abb. 73) Das U-Boot U 5 stellt er nahsichtig dar, wie es mit hoher Geschwindigkeit Kurs auf einen Dampfer nimmt. (Abb. 74) Wie aktuell diese Darstellung war, mag Hübner erschreckt haben: Lediglich zwei Tage nach Erscheinen der Lithografie *U5 – hurra!* am 5. Mai 1915 das englische Passagierschiff Lusitania von einem deutschen U-Boot torpediert wurde, wobei fast 1200 Passagiere starben, hatte nicht nur den Eintritt der USA in den Weltkrieg zur Folge, sondern mag auch der Grund gewesen sein, weshalb Hübner erst in der letzten Ausgabe der *Kriegszeit* Ende März 1916 wieder mit einer Lithographie vertreten

⁵⁶⁶ Hübners Lithographien wurden veröffentlicht in folgenden Ausgaben der *Kriegszeit*: Nr. 5, 30.9. 1914: *U9*; Nr 25, 3.2.1915: *Auf hoher See*; Nr. 28, 24.2.1915: *Brand in Antwerpen*; Nr. 29, 3.3. 1915: *S.M.S. Ayesha (Emden II) vor der arabischen Küste*; Nr. 30, 10.3.1915: *Kampf vor den Dardanellen*; Nr. 32, 24.3.1915: *U-Boote im Kampf*; Nr. 38 5.5.1915: *U5 – hurra!*; Nr. 64/65 Ende März 1916: *Einbringen einer Prise*.

⁵⁶⁷ Vgl. Noll, Thomas: Sinnbild und Erzählung. Zur Ikonographie des Krieges in den Zeitschriftenillustrationen 1914 bis 1918, in: Rainer Rother (Hg.): *Die letzten Tage der Menschheit - Bilder des Ersten Weltkrieges. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums, Berlin*. Ausst.-Kat. Berlin 1994, S. 259–272, hier S. 259–260.

⁵⁶⁸ Blühm 1988, S. 16.

war.⁵⁶⁹ (Abb. 75) Sie zeigt das Einbringen einer Prise, also die Durchsetzung des Seekriegsrecht gegenüber Handelsschiffen gegnerischer Flagge. Im Verhältnis zu den vorher dargestellten Kampfhandlungen ein ruhiges Sujet, das er bereits 1914 zum ersten Mal dargestellt hatte und das zum Jahrestag des Kriegsbeginns bereits veröffentlicht worden war.⁵⁷⁰ Er kehrte damit letztlich zurück zu seinen bereits etablierten Darstellungen von Schleppern, die Segler in den Hafen Travemündes bringen. Die Schrecken des Krieges hatten seine Begeisterung für die Kampfhandlungen offenbar überschattet. Blühm beschreibt es daher als verwunderlich, dass Hübner in der Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste noch 1915 mit dem Gemälde *Abfahrt der Torpedoboote* vertreten war. (Abb. 70) Die Ausstellung lief jedoch bereits seit März und endete im Mai. Hübner war zudem nicht ausschließlich mit dem Kriegsbild, sondern auch mit dem Gemälde *Sommertag* (WVZ-Nr. 178) vertreten, dass durchaus als repräsentative Vorstellung seines Werkes gelten kann. Bedenkt man, dass es sich erst um die zweite Ausstellungsbeteiligung in der Königlichen Akademie der Künste überhaupt und um die erste Teilnahme in seiner Funktion als Leiter des Meisterateliers und Senatsmitglied handelt, ist die Gemäldeauswahl durchaus verständlich. Die Rezension von Eduard Plietzsch, die anlässlich dieser Ausstellung in *Kunst für Alle* erschien, bestätigt nochmals, dass Hübner – wie andere Secessionisten auch – nun zu den etablierten Künstlern zählte:

„[...] diese Maler und Bildhauer zeigen als Gäste oder als Mitglieder ihre Werke, die nicht aus dem Rahmen der Ausstellung herausfallen. Ein Beweis, wie ruhig und abgeklärt die Schöpfungen dieser Künstler, die nicht mehr unter die Stürmer und Dränger zu zählen sind, allmählich geworden sind und ein Beweis, in wie hohem Grade die von ihnen vertretenen Anschauungen sich auch bei anderen Künstlern durchgesetzt haben.“⁵⁷¹

Neben dem Schrecken über die Dauer und Realität des Krieges machte sich in der deutschen Künstlerschaft wie in der Gesellschaft allgemein bereits zu diesem Zeitpunkt eine Kriegsmüdigkeit oder einfach auch eine Enttäuschung darüber breit, dass der Krieg weder den erhofften Blitzsieg noch die ersehnte Einigkeit der Kunstwelt brachte. Die Enttäuschung über den fehlenden Blitzsieg und der letztendlich trügerische Burgfrieden in

⁵⁶⁹ Blühm 1988, S. 16. Zum Untergang der Lusitania siehe: Cabanes, Bruno: 7. Mai 1915. Die Versenkung der Lusitania, in: Bruno Cabanes und Anne Duménil (Hg.): *Der Erste Weltkrieg. Eine europäische Katastrophe*. Schriftenreihe der Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn 2013, S. 115–120.

⁵⁷⁰ Museen für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus, Inv. 1924/569. Die Reproduktion dieser Lithographie von 1914 wurde 1915 zum Jahrestag des Kriegsbeginns abgedruckt in einer bisher nicht identifizierten Zeitung oder Zeitschrift. Ein Ausschnitt davon liegt im ZA der SMPK in der Künstlerakte Ulrich Hübners vor.

⁵⁷¹ Plietzsch, Eduard: Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, in: *Kunst für Alle*, 30.1915, Heft 17/18, S. 336–342.

der Gesellschaft und insbesondere innerhalb der kulturellen Eliten verhinderten eine geschlossene Haltung dieser.

„Der 'Geist von 1914' hatte zwar die deutsche Kunstwelt erfaßt, mit den Streitereien aber war es nach Kriegsausbruch keineswegs getan. Wenn sich auch die modernen Künstler und Kritiker in überwältigender Mehrheit für den Krieg und für eine 'nationale Kunst' aussprachen, konnte von einer Versöhnung zwischen Modernen und Nichtmodernen keine Rede sein. Mehr noch: auch auf differenzierter Ebene erwies sich die geschlossene Front der deutschen Kunstwelt als brüchig, denn hinter der Fassade der Gemeinsamkeit lauerte nach dem August 1914 unvermindert der alte Richtungsstreit.“⁵⁷²

Die vergeblichen Versuche etwa Max Diederichs, die kulturellen Eliten unter nationalem Vorzeichen zu vereinen scheiterten spätestens 1917 und zogen eine Polarisierung der Eliten nach links und rechts nach sich.⁵⁷³ Dies ist auch an Paul Cassirers *Kriegszeit* zu beobachten, die Motive der veröffentlichten Lithographien verändert sich ab 1915 zusehends, „jetzt trifft man eher auf Bilder von Kriegslazaretten, zerschossenen Städten und trauernden Frauen“.⁵⁷⁴ Paul Cassirer stellte die Zeitschrift mit der Ausgabe 64/65 im März 1916 daraufhin konsequenterweise ein, trat jedoch bald nach der Aufgabe der *Kriegszeit* mit einer neuen Zeitschrift an das Publikum heran: *Der Bildermann*. Diese Zeitschrift unterschied sich wesentlich zur *Kriegszeit*, indem sie die verschiedensten Positionen bis hin zum Pazifismus bezog. Hübner beteiligte sich an dieser Veröffentlichung nicht mehr.⁵⁷⁵ Auch andere Kunstzeitschriften nahmen immer mehr Abstand von Kriegsthemen, was Noll anhand der Zeitschriften *Kunst und Künstler* und *Die Kunst* belegt hat.⁵⁷⁶

Hübner zog sich von den politisch-propagandistischen Graphiken mit dem Ende der *Kriegszeit* zurück und konzentrierte sich in seinen Gemälden auf eine heimatliche Idylle in Potsdam und Berlin. Mit der ihm eigenen Kombination aus heimatlichem Motiv und impressionistischer Malweise, entsprach er damit durchaus den Anforderungen der Zeit, da diese Malweise von einigen Anhängern des Impressionismus in der Zeit seit 1914 als besonders deutschnationale aufgefasst wurde: „Dem Impressionismus wurde nach Kriegsausbruch von seinen Anhängern eine kulturfördernde Funktion zugesprochen. Auch der angeblich

⁵⁷² Segal 1997, S. 99.

⁵⁷³ Mommsen 1994a, S. 162-167.

⁵⁷⁴ Uthemann 2014, S. 30.

⁵⁷⁵ Deshalb sei hier lediglich auf die Schilderungen mit weiterführender Literatur verwiesen: Paret 1981, S. 337-353 und Uthemann 2014, S. 31-34.

⁵⁷⁶ Noll 1994, S. 261-264.

ationale Charakter des deutschen Impressionismus wurde nunmehr ausführlich betont.“⁵⁷⁷

Ein Beispiel dafür ist die Besprechung zu der Ausstellung im Salon Cassirer aus dem Juli 1915. Zu Hübners Werken heißt es da:

„Ulrich Hübners Herz hängt nach wie vor an den deutschen Niederungen, wo die feuchte Luft toniger Breite, farbigem Glanz und Schimmer so sehr entgegenkommt. Hamburg, Travemünde und Lübeck; dann aber auch unsere Havel- Durch einen grossen Reichtum wechselnder Motive führt Hübner sein Monetideal hindurch. Diesen Lichtromantizismus hat seine deutsche Seele allmählich ganz in sich verarbeiten können.“⁵⁷⁸

Die Suche nach einer nationalen Kunst wurde also durchaus fortgesetzt und dies führte dazu, dass die künstlerischen und kulturellen Auseinandersetzungen um nationale, deutsche Kunst trotz der Beschwörung einer einheitlichen Kulturnation kein Ende fanden. In den Ausstellungen der Zeit und ihren Besprechungen setzten sich deshalb die Werturteile der Kritiker auch Hübner gegenüber weiter fort. Der „Burgfrieden“, der 1914 unter den Künstlern geschlossen worden war, hielt nicht. Vielmehr wurde die Frage nach der nationalen Eigenheit nun zum Differenzierungsmerkmal, das alle Seiten auf sich anzuwenden versuchten.⁵⁷⁹ Noch 1918 stellt Eduard von Bendemann deshalb anlässlich der Deutschen Kunstausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt die grundlegende Frage: „ist das Attribut 'deutsch' nur ein geographischer Begriff, bedeutet es nur die durch den Krieg notwendig gewordene Begrenzung oder bildet sich durch die nun schon Jahre währende Absperrung wieder eine nationale Kunst heraus?“⁵⁸⁰ Eine Antwort findet auch er in seiner Rezension nicht, er ist aber gleichwohl der Meinung, dass die deutsche Kunst sich sehr wohl zu einer stärkeren Kunst mit nationaler Eigenheit wandelt.

⁵⁷⁷ Segal 1997, S. 103.

⁵⁷⁸ Elias, Julius: Kunstausstellungen. Berlin, in: *Kunst und Künstler*, 13.1915, Heft 10, S. 477, hier S. 477.

⁵⁷⁹ Segal, Joes: Kriegsgewitter und Regeneration. Die Kunstdebatten in Deutschland und Frankreich 1914-1918, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *1914 - Die Avantgarden im Kampf*. Ausst.-Kat. Bonn, Köln 2013, S. 294-299, hier S. 296-297.

⁵⁸⁰ Bendemann, Eduard von: Deutsche Kunst Darmstadt 1918, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 42.1918, Heft 21, S. 149-160, hier S. 149.

4.1.1 Exkurs: Hübners graphisches Schaffen

Abseits seiner Lithografien für die *Kriegszeit* war Hübners Graphik einerseits geprägt von der Nähe zu den Gemälden und hat sich etwa in der Darstellung der Netzflicker schon der Reproduktionsgraphik angenähert. (Abb. 76)

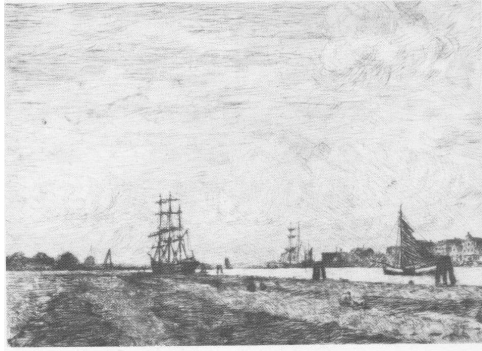


Abb. 76: Ulrich Hübner: *Die Trave bei Travemünde*, 1909, Radierung, Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck

Seine Stadtansicht *Lübeck von Nordwesten* hatte durchaus repräsentativen Charakter, wie bereits im vorangegangenen Kapitel angesprochen wurde. (Abb. 67) Schon im frühen Schaffen war er mit seiner Radierung *Am Altrhein* (Abb. 15) erfolgreich, sie wurde gleich für die bedeutende Münchener Graphiksammlung angekauft und von der Gesellschaft für Original-Radierung in Berlin verlegt. Seine Teilnahme an den

Schwarz-Weiss-Ausstellungen der Secession und auch die spätere Veröffentlichung von zwölf Radierungen bei Cassirer 1923 zeigen, dass Hübner sich durchaus der Graphik über die Reproduktionstechnik hinaus auch als Kunstform zugewandt hatte.⁵⁸¹ Dennoch blieb unter den bisher nachgewiesenen Drucken eine Radierung wie *Vor Travemünde* von 1912, die künstlerisch eine Unterscheidung zum malerischen Werk darstellt und einen verhältnismäßig hohen Abstraktionsgrad aufweist dabei die Ausnahme.⁵⁸² (Abb. 78) Besonders interessant ist, dass Hübner sich mindestens einmal mit seinen Graphiken an einem Wettbewerb für Werbegraphik beteiligte. Im Rahmen der von Otto Henkell mit Ludwig Stollwerck entwickelten Gemeinschaftswerbung war 1905 ein Wettbewerb für Graphik ausgelobt worden.⁵⁸³ Hübner nahm teil und gewann den vierten Platz mit einem Hafenmotiv, das wiederum die Schriftzüge beider Firmen zeigte.⁵⁸⁴ (Abb. 79)

⁵⁸¹ Vgl. die Meldung über das Erscheinen der Radierungen im Verlag Paul Cassirer N.N.: Der Graphiksammler. Einzelblätter, in: *Der Cicerone*, 15.1923, Heft 21, S. 982, hier S. 982.

⁵⁸² Die größte Konzentration von Graphiken Hübners konnte bisher in der Sammlung der Museen für Kunst- und Kulturgeschichte Lübeck, Behnhaus nachgewiesen werden. Dort befinden sich 20 Graphiken, die bis auf eine *Dorflandschaft*, alle Ansichten aus Lübeck und Travemünde zeigen. Leider können sie an dieser Stelle nicht alle abgedruckt werden. Ein entsprechendes Verzeichnis ist dem Werkverzeichnis beigelegt.

⁵⁸³ Hübners Teilnahme ist durch die Veröffentlichung der Preisträger bekannt: N.N.: Kleine Mitteilungen. Wettbewerbe, in: *Kunstgewerbeblatt*, N.F. 16.1905, Heft 1, S. 18–19, hier S. 19. Zur Gemeinschaftswerbung von Henkell und Stollwerck siehe: N.N.: *Am Anfang war Adam – Henkell & Co. Die Henkell & Co Sektkellerei*, unter: <https://lilienjournal.de/am-anfang-war-adam-henkell-co/>

⁵⁸⁴ Zum Abdruck kam nach heutigem Kenntnisstand jedoch schließlich nur der Teil für Henkell, vermutlich um 1907/08 in der Zeitschrift *Jugend*. Diesen Hinweis verdanke ich Barbara Burkardt von der Sektkellerei Henkell & Co., Wiesbaden. Hiervon ist ein Ausschnitt auch erhalten in: *Künstlerdokumentation Ulrich Hübner*. Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB-ZA), V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte.



Abb. 77: Ulrich Hübner: *Gärtnerei-Gebäude*, Kalenderblatt für *Kunst und Leben*, Fritz Heyder- Verlag, 22.7.1923



Abb. 78: Ulrich Hübner: *Vor Travemünde*, um 1912, Radierung, Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck



Abb. 79: Ulrich Hübner: *Werbegraphik für Henkell Trocken/Stollwerck*, 1905, Henkell & Co Sektellerei KG, Wiesbaden – Unternehmensarchiv



Abb. 80 : Ulrich Hübner: *Potsdam im Winter*, Kalenderblatt für *Kunst und Leben*, Fritz Heyder- Verlag, 13.1.1924

Ein weiterer Sonderfall waren die für den Kalender *Kunst und Leben* des Fritz Heyder Verlages entstandenen Graphiken. Im Archiv der Akademie der Künste sind zudem einzelne Schreiben Hübners an den Verlag erhalten, aus denen hervorgeht, dass Hübner seit Ende 1915 immer wieder mit dem Verlag in Kontakt stand, um seine Graphiken in den Kalender aufzunehmen.⁵⁸⁵ Einige davon sind heute im Archiv der Staatlichen Museen zu Berlin in der

⁵⁸⁵ Hübner, Ulrich: *Korrespondenz Hübner, Ulrich an den Verlag Fritz Heyder*. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Heyder 147.

Künstlerakte Ulrich Hübner erhalten.⁵⁸⁶ Vorlage waren jeweils Federzeichnungen, die Fritz Heyder in Reproduktion verwendete.⁵⁸⁷ Summarisch lässt sich für die Kalenderblätter sagen, dass Hübner bei seinen in den Gemälden erfolgreich erprobten Motiven, nämlich Hafen-Ansichten und Motiven von der Havel sowie aus Potsdam, blieb.⁵⁸⁸ (Abb. 77 und 80) Dass Hübner in diesem Kalender vertreten war, belegt nochmal, dass er zur moderaten Moderne zu zählen ist, denn genau dies war das Programm des Verlages Fritz Heyder, wie Regine Reinhardt zusammengefasst hat:

„Als Heyder sich mit dem neuen Kalender [1909] an die Öffentlichkeit wandte, konnte er darauf vertrauen, daß zeitgenössische graphische Kunst aus Deutschland bereits ein Publikum besaß. Darüber hinaus sprach seine ausdrücklich vaterländische Gesinnung auch all jene an, bei denen sich die Vorliebe für alles Deutsche mit einer Aversion gegen allzu Modernes paarte. Sie fanden [...] in Heyders Kalender eine passende, eben moderat moderne, überwiegend traditionelle Kunst vor, die von vielen Zeitgenossen mit deutscher Kunst gleichgesetzt wurde.“⁵⁸⁹

4.2 Heimat am Wasser. Von der Küste zur Wasserlandschaft an Havel und Spree

Nach seinem Amtsantritt an der Akademie der Künste zog Hübner im Laufe des Jahres 1914 in die Villenkolonie Neubabelsberg in die Luisenstraße 16, heutige Virchowstraße 45, direkt am Griebnitzsee ein.⁵⁹⁰ Erbaut wurde das Haus 1890 von dem Architekten Emanuel Heilmann, der auch weitere Villen in Neubabelsberg entwarf.⁵⁹¹

Die erste Ansicht von Potsdam, beziehungsweise der Potsdamer Heiliggeistkirche, hatte Hübner bereits 1905 in der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes gezeigt. (Abb. 44) In diesem Gemälde ist bereits seine Sichtweise auf Potsdam, wie er die Stadt auch nach seinem Umzug 1914 wiederholt ins Bild setzen wird, angelegt: Potsdam als Stadt am Wasser. In dem Gemälde von 1905 widmete der sich einer Einzeldarstellung der Heiliggeistkir

⁵⁸⁶ *Künstlerdokumentation Ulrich Hübner*. Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB-ZA), Nr. V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner Vgl. Abb. 80.

⁵⁸⁷ Siehe Immenhausen, Wolfgang (Hg.): *Kunst und Leben 1909 - 1943. Der Berliner Kunstverlag Fritz Heyder*, Potsdam 2002, S. 229.

⁵⁸⁸ Ebd. Vgl. auch Bähr, Astrid und Reinhardt, Regine: Katalog der Kalenderkünstler, in: Wolfgang Immenhausen (Hg.): *Kunst und Leben 1909 - 1943. Der Berliner Kunstverlag Fritz Heyder*, Potsdam 2002, S. 80–173, hier S. 110–111.

⁵⁸⁹ Reinhardt, Regine: Kunst und Leben. Das Lebenswerk des Berliner Kunstverlegers Fritz Heyder, in: Wolfgang Immenhausen (Hg.): *Kunst und Leben 1909 - 1943. Der Berliner Kunstverlag Fritz Heyder*, Potsdam 2002, S. 30–79, hier S. 45.

⁵⁹⁰ Lorenz, Detlef: *Künstlerspuren in Berlin vom Barock bis heute. Ein Führer zu Wohn-, Wirkungs- und Gedenkstätten*. 3. Bde, Berlin 2002. Es gab zwei Luisenstraßen in Babelsberg, eine am Park, die heutige Wollestraße und eine am Griebnitzsee („Neubabelsberg“), die später Neue Ringstraße und dann seit 1945 Virchowstraße heißt. Püschel, Almuth (Hg.): *Neuendorf - Nowawes - Babelsberg. Stationen eines Stadtteils*, Horb am Neckar 2008. Zur Geschichte der Villenkolonie siehe Limberg, Jörg: Potsdam - Die Villen- und Landhauskolonie Neubabelsberg, in: *Brandenburgische Denkmalpflege*, 2.1993, Heft 1, S. 42–49.

⁵⁹¹ Krüger, Ingo: *Steinstücken, Neubabelsberg. Spaziergänge* 2009, S. 64.



Abb. 81: Ulrich Hübner: *Potsdam*, 1914, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 160



Abb. 82: Ulrich Hübner: *Travemünde vom Priwall aus*, nach 1913, 60,5 x 80 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz, WVZ-Nr. 159

che über die Wasserfläche der Havel hinweg. In dem Jahr seines Umzuges nach Neubabelsberg hielt Hübner lediglich einmal eine Ansicht der Stadt Potsdam nachweislich fest, die aber ebenfalls sehr stark an seine Travemündendarstellungen erinnert. (Abb. 81) Die Entfernung zum Motiv ist größer, als in der Darstellung der Heiliggeistkirche, und scheint auch weiter entfernt, als in den Ansichten Travemündes vom Priwall über die Travemündung hinweg. (Abb. 82) Im Vordergrund befindet sich die Uferböschung der Havel, die den Standpunkt des Malers auf der Freundschaftsinsel kennzeichnet. Darin stimmt die Potsdamer Ansicht mit der Travemünde-Ansicht überein, auch hier ist das Priwall-Ufer im Vordergrund des Bildes festgehalten. Der Blick des Betrachters wird dann über die Wasserfläche gelenkt, auf die Stadtsilhouette Travemündes bzw. Potsdams. Gut erkennbar heben sich in Travemünde die Kirchturmspitze und in Potsdam die Kuppel der Nikolaikirche (Mitte) sowie die Türme der Heiliggeist-(rechts) und Garnisonskirche (links) ab und geben der Stadt damit jeweils ihren unverkennbaren Charakter. Auch die Silhouette des Stadtschlusses sowie der Kirchturm von St. Peter und Paul lassen sich je nach Perspektive erkennen. In dieser Hinsicht behandelte er seine neue Heimat wie seine vorherige Wahlheimat Travemünde, mit dem gleichen Fokus als Bildmotiv; die Lage der Stadt am Wasser, mit ihren charakteristischen Bauten in die Natur eingebettet.

Abgedruckt wurde die Reproduktion des Gemäldes von 1914 zuerst in einem Aufsatz von Eduard Plietzsch über Hübner.⁵⁹² Dieser Aufsatz wie auch die Monographie von Plietzsch markieren letztlich einen weiteren Wendepunkt in der Wahrnehmung Hübners; er ist absolut im Etablement angekommen. Dies wird neben seiner Berufung durch die allgemeine Vorstellung seines Schaffens abseits einer Ausstellungsbesprechung nochmals

⁵⁹² Plietzsch, Eduard: Ulrich Hübner, in: *Kunst für Alle*, 31.1916b, S. 190–196.

deutlich. Plietzsch schließt seinen reich bebilderten Aufsatz mit den Worten:

„Da der Berliner Meister in der Blüte seiner Jahre steht und seine lauterer und guten künstlerischen Eigenschaften nur noch an Kraft und Reife zunehmen, so haben wir die Gewißheit, daß er uns noch oft an der beglückenden Freude, die er beim Anblick schöner Naturerscheinungen empfand, im nachgeschaffenen Bilde teilnehmen lassen wird.“⁵⁹³

Die gewählten Abbildungen geben einen guten Überblick über die Sujets, die Hübner in den vorangegangenen Jahren hauptsächlich gewählt hatte. So öffnet der Aufsatz mit der Wiedergabe einer Zeichnung aus Lübeck, zeigt zwei Strandansichten aus Travemünde (WVZ-Nr. 181 und WVZ-Nr. 148). Dahingegen ist die Darstellung des Travemünder Hafens (WVZ-Nr. 182) zwar als einzige der Reproduktionen farbig wiedergegeben und deutet damit schon die besondere Bedeutung für das Werk und wohl auch die Wertschätzung des Autors an, das gewählte Gemälde ist jedoch in seiner Malweise für das Gesamtwerk weniger typisch als für die spätere Schaffenszeit in Travemünde. Eine Ansicht des Lübecker Hafens im November (WVZ-Nr. 183) wird ebenfalls abgedruckt, wie auch ein Gemälde, das den Hamburger Hafen zeigt (WVZ-Nr. 151). Die neu gewonnen Motive *Potsdam* (Abb. 81, WVZ-Nr. 160) und ein *Hausboot an der Havel* (WVZ-Nr. 184) komplettieren die Darstellungen Hübners Schaffen in dieser Publikation.



Abb. 83: Ulrich Hübner: *Potsdam*, (vor) 1917, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 197

Eine besonders große Übereinstimmung mit der in Travemünde erarbeiteten Sicht auf eine Stadt am Wasser (Abb. 82) bietet auch das Gemälde *Potsdam* aus dem Jahr 1917 (oder früher; Abb. 83), das der Travemünde-Ansicht in ihrer Komposition durch die Bäume am Ufer noch viel mehr ähnelt und in einem weiteren monographischen Aufsatz von Julius Elias über Hübner abgedruckt ist.⁵⁹⁴

Während Plietzsch Hübner mit allgemeinen Urteilen über seine Naturauffassung, seine malarischen Fähigkeiten und durchaus auch Schwächen charakterisiert, beschreibt Elias Hübners Werdegang detaillierter und in Zusammenhang mit der Geschichte der Landschaftsmalerei in Deutschland und an den Akademien. Anhand seiner Ausbildung in Karlsruhe

⁵⁹³ Plietzsch 1916b, S. 194-196.

⁵⁹⁴ Elias 1918.

schlägt Elias so den Bogen von Adolf Lier über Gustav Schönleber, Friedrich Kallmorgen und Carlos Grethe als Vertreter eines „Monetschen Luminismus“ als Grundlage für Hübners Schaffen. Dabei betont er, dass allen Malern in ihrer Landschaftsauffassung trotz französischer Einflüsse „ein niederdeutscher Zug eigen war“.⁵⁹⁵ Dies ist im weiteren Fortgang des Aufsatzes durchaus wichtig, da Elias Hübners Engagement in der Berliner Secession für einen deutschen Impressionismus als Weg zu einer „freieren, höheren Malergesinnung“ beschreibt.⁵⁹⁶

Gemeinsam ist beiden Aufsätzen, dass sie Hübners Schaffen nicht als genial charakterisieren oder ihn als Vorreiter hinstellen, sondern seinem Werk andere Kriterien und Identifikationsebenen zuschreiben: „Wir lieben den freundlichen Propheten eines Landes, das uns ans Herz gewachsen ist als die Wiege großer Thaten.“⁵⁹⁷ Hübner wird 1918 als deutscher Impressionist charakterisiert, dem es auf der Grundlage deutscher Maltraditionen durch sein Schaffen gelingt, das Deutsche Reich als Ort großer Taten und als Identifikationslandschaft darzustellen.

Wie es in dem Artikel schon anklingt, ermöglichte Hübners Motivwahl in und um Potsdam einerseits den Rückzug der Betrachter in das idyllische, unzerstörte Heimumfeld, andererseits boten seine Stadtlandschaften auch ein Identifikationsbild für die Bürger der Stadt. Ganz ähnlich anderen Kollegen, die sich die Stadt als Motiv wählten, begrenzte Hübner das Motiv der Stadt auf das großstädtische Freizeitvergnügen oder genrehafte Darstellungen in bestimmten Stadtteilen.⁵⁹⁸ Ein besonders prominentes Beispiel ist dafür die „Sammlung von Bildern aus Hamburg“, die Alfred Lichtwark für die Hamburger Kunsthalle ankaufte oder auch in Auftrag gab.⁵⁹⁹ Zwar schrieb er noch 1902 an Grethe: „Es ist sehr schwer, mit der Auffassung durchzudringen, daß die künstlerische Darstellung der Heimat eine politische Angelegenheit ist“, jedoch wuchs seine Sammlung stetig.⁶⁰⁰ Spätestens mit Ausbruch des Krieges machten sich Künstler und Kritiker aller Richtungen eine derartige Argumentation zu Nutze und bedienten sich „einer nationalistischen Rhetorik in Bezug auf die eigenen künstlerischen Vorlieben“.⁶⁰¹

Die Maler dieser etwas anderen Heimatmotive hatten also ein ganz bestimmtes Publikum

⁵⁹⁵ Elias 1918, S. 237.

⁵⁹⁶ Elias 1918, S. 238.

⁵⁹⁷ Elias 1918, S. 239.

⁵⁹⁸ Padberg 1995, S. 66–68.

⁵⁹⁹ Vgl. Luckhardt 2009, 13 und passim. – Luckhardt, Ulrich: Die „Sammlung von Bildern aus Hamburg“. Alfred Lichtwarks Schritt in die Moderne, in: ders. (Hg.): *Alfred Lichtwarks „Sammlung von Bildern aus Hamburg“*, Hamburg 2002, S. 7–13, hier passim. Siehe dazu auch Kapitel 2, S. 67 und S. 98.

⁶⁰⁰ Luckhardt 2009, S. 17.

⁶⁰¹ Segal 1997, S. 115.



Abb. 84: Ulrich Hübner: *Das Stadtschloß in Potsdam*, 1918, Öl auf Leinwand, 50 x 65cm, WVZ-Nr. 227, Privatbesitz



Abb. 85: Ulrich Hübner: *Am Kanal in Potsdam*, 1917, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 198

im Blick, um nicht zu sagen eine Kundengruppe. Bezogen auf Hübners Ansichten von Potsdam und vor allem der Potsdamer Umgebung waren das seine Nachbarn aus Neubabelsberg und weiteren Villenkolonien an der Havel, am Griebnitz- oder Wannsee. Er schuf Ansichten dieser Seen zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten und nahm so die landschaftliche Stimmung seiner unmittelbaren Wohnumgebung auf. Auch das bürgerliche Vergnügen auf Terrassen und Segel- und Ruderbooten deutet er in einigen Werken an. Hübner zeigte auch Orte des bürgerlichen Vergnügens wie das *Potsdamer Schauspielhaus*, oder das *Stadtschloß* mit seiner besonderen Lage am Wasser, jedoch menschenleer. (WVZ-Nr. 291 und Abb. 84) Die Schlossfassade spiegelt sich in der Havel und die Kuppel ragt in den Wolkenhimmel. Sein bevorzugter Standort war dabei die Sicht von der Freundschaftsinsel über die Alte Fahrt, die bereits die oben genannten Stadtansichten geprägt hat.

Potsdams Lage an der Havel reizte also Hübner, die Stadtlandschaft am Wasser auch an seinem neuen Wohnort festzuhalten. Aber auch direkt in der Stadt spielte das Wasser eine Rolle. Hübner hielt deshalb in Potsdams Innenstadt Kanalansichten fest, die analog zu seinen Gemälden aus Hamburg, die Zusammengehörigkeit von Stadt und Umgebung und die Integration des Wassers in den Lebensraum zeigen.⁶⁰² (Abb. 85) In dem Gemälde *Am Kanal in Potsdam* zeigt Hübner die Kellerbrücke, die am Kanalanschluss liegt.⁶⁰³ Aber auch andere Brücken über den Potsdamer Kanal hat Hübner in unterschiedlichen jahreszeitlichen Stimmungen festgehalten (vgl. WVZ-Nr. 263 und 276). Außerdem suchte er in diesen Teilen der

⁶⁰² Vgl. Kahlow, Andreas (Hg.): *Brücken in der Stadt. Der Potsdamer Stadtkanal und seine Brücken*. Begleitbuch zur Fachtagung und Ausstellung, Potsdam 2001. – Gülzow, Albrecht und Herrmann, Peter: *Der Potsdamer Stadtkanal*. Edition: Architektur und Landschaft in Berlin-Brandenburg, Potsdam 1997.

⁶⁰³ Giersberg, Hans-Joachim: *Potsdamer Veduten. Stadt- und Landschaftsansichten vom 17. bis 20. Jahrhundert*, Potsdam 1982, S. 40.



Abb. 86: Ulrich Hübner: *Vorderreihe in Travemünde*, 1918, Öl auf Leinwand, 61,3 x 79 cm, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 220

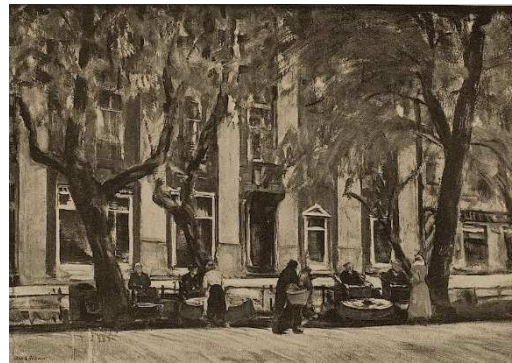


Abb. 87: Ulrich Hübner: *Fischmarkt in Potsdam*, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 266



Abb. 88: Gerrit Berckheyde: *Der Große Platz von Haarlem*, Brüssel, Musée Royaux des Beaux-Arts



Abb. 89: Ulrich Hübner: *Gemeindehaus in Travemünde*, 1917, Öl auf Leinwand, 65 x 50 cm, Privatbesitz, WVZ-Nr. 213

Stadt nach genrehaften Darstellungen, die die Kleinstadt und das ruhige dahin treibende Leben illustrierten, wie schon in Travemünde. (Abb. 54, 86 und 87)

Im Verhältnis zu seiner frühen Sicht auf die Berliner Friedrichstraße einerseits und die Stadt als Teil der Landschaft andererseits offenbaren derlei Ansichten einen anderen Blick auf die Stadt und vor allem stellten sie kunsthistorisch andere Bezüge her: die Idylle der Kleinstadt des 17. Jahrhunderts, wie beispielsweise bei Gerrit Andreaszoon Berckheyde zu finden. (Abb. 88) Dieser Vergleich scheint aufgrund der dazwischen liegenden Jahrhunderte etwas bemüht, doch auch die Bedeutung solcher Ansichten war bereits im 17. Jahrhundert ähnlich idyllisch besetzt, wie in der Kriegs- und Nachkriegszeit des 20. Jahrhunderts. Marion Liskén-Pruss hat für die auf den westfälischen Frieden folgende Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs und ausgeprägter Bautätigkeit in den Städten der Niederlande formuliert:

„Sich der Ästhetik der mit Bäumen bepflanzten Straßen und Plätze durchaus bewusst, dienten ihnen [den Kaufleuten und Regenten] die Stadtansichten als

Musterbeispiel städtischer Baukunst und Beleg des eigenen Erfolgs. Dieser Patriotismus sowie das nationale wie städtische Selbstbewusstsein erklären die breite Nachfrage nicht nur nach Drucken, sondern insbesondere auch nach Gemälden mit Ansichten der eigenen urbanen Umgebung.⁶⁰⁴

Diese Formulierung lässt sich durchaus auch auf das Potsdamer und Berliner Bürgertum in der Zeit anwenden. Die Altstadt- oder Kleinstadtdarstellung eröffnete eine Projektionsfläche für Heimatgefühle, im Ersten Weltkrieg wurde die Kleinstadtdarstellung zum Synonym für die Heimatfront.⁶⁰⁵ Bei Hübner ist in der Kleinstadt Potsdam die Idylle längst wieder eingeekehrt. Motivisch gegensätzlich dazu erscheinen die auf Repräsentation zielenden Darstellungen wie das *Brandenburger Tor in Potsdam* und das *Schloss Glienicke*, die sehr viel mehr den Eindruck von Architekturmalerei in impressionistischer Malweise vermitteln. (Abb. 90 und 91) Doch die herrschende Ruhe auf den Plätzen, im Park und am Kanal und die Idylle der genreartigen Szenen blendete Kriegs- und die Umbruchszeiten der Revolution nach Kriegsende völlig aus und verbanden damit die vermeintlich so unterschiedlichen Gemälde in der durch sie vermittelten Stimmung und in der Wirkung auf das Publikum. Ein weiteres Beispiel aus Hübners Schaffen für eine bürgerliche Repräsentation im Stadtraum stammt aus Travemünde. Von 1917 ist das Gemälde *Gemeindehaus* erhalten, das mit der Alten Vogtei einerseits ein wichtiges Gebäude für die Travemünder Bürger und ihre politische Verwaltung zeigt, andererseits die umgebenden Straßen ruhig und idyllisch festhält. (Abb. 89)

Zu dem Motivkreis der bürgerlichen Lebenswelt gehören in Hübners Schaffen dieser Zeit Ansichten von privaten Häusern und Gärten, sie stehen für den Wunsch nach Idylle und Zurückgezogenheit.⁶⁰⁶ Wie schon andere Künstler vor ihm, bot ihm das Landhaus und der Garten als Motiv einerseits einen landschaftlichen wie auch farblichen Reiz, andererseits entsprach diese Motivwahl auch einem durch die Lebensreformbewegung angestoßenen Rückzug in das Private, bei gleichzeitiger Repräsentation des Privaten.⁶⁰⁷ Zumal die Kriegsgeschehnisse diesen Rückzug noch verstärkten.⁶⁰⁸

⁶⁰⁴ Lisken-Pruss 2009, S. 215.

⁶⁰⁵ Czaplicka 1984, S. 136–144.

⁶⁰⁶ Siehe zum Motiv Landhaus und seinen Vorbildern auch Kapitel 2, S. 67.

⁶⁰⁷ Zur kulturgeschichtlichen Einordnung des Landhauses siehe Faass u. Wesenberg 2010.

⁶⁰⁸ Zur Deutung des Gartenbildes als Refugium vor den Kriegsgeschehnissen bei Max Liebermann siehe Howoldt, Jenns Eric: „Vor allen Ländern lächelt jenes Eckchen der Erde mich an...“. Die Gartenbilder und ihr zeitgeschichtlicher Hintergrund, in: Jenns Eric Howoldt und Uwe M. Schneede (Hg.): *Im Garten von Max Liebermann*. Ausst.-Kat. Berlin 2004, S. 11–19, hier S. 17.



Abb. 90: Ulrich Hübner: *Das Brandenburger Tor in Potsdam*, 1917, Öl auf Leinwand, 60 x 75 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin Inv. Nr. GEM 70/6, WVZ-Nr. 200



Abb. 91: Ulrich Hübner: *Schloss Glienicke*, um 1915, Öl auf Leinwand, 89 x 59 cm, Stiftung Thiede, Berlin WVZ-Nr. 165



Abb. 92: Ulrich Hübner: *Landhaus und Garten*, 1912, Öl auf Leinwand, 86,7 x 99 cm, Privatbesitz WVZ-Nr. 141



Abb. 93: Ulrich Hübner: *Aus dem Garten I.G. in Neubabelsberg*, um 1930, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 293

Bereits vor Kriegsbeginn hatte Hübner dieses Sujet weiter verfolgt und beispielsweise 1912 mit einem Travemünder Motiv umgesetzt. (Abb. 92) An seinem neuen Wohnort in Neubabelsberg hatte er nun in unmittelbarer Umgebung die Möglichkeit, zahlreiche in unterschiedlichster Form gestaltete Häuser und angelegte Gärten kennenzulernen und auch zu malen. Die Gartendarstellungen lassen sich insbesondere, wenn das dazugehörige Landhaus identifizierbar ist, als repräsentatives Porträt eines bürgerlichen Lebensstils lesen. 1921 ließ Jakob Goldschmidt das Gebäude auf dem Nachbargrundstück Hübners (heute: Virchowstraße 43) umbauen.⁶⁰⁹ 1927 entstand das Gemälde *Aus dem Garten I.G. in Neubabelsberg* (Abb. 93), das sowohl das Haus als auch den üppig angelegten Garten Goldschmidts zeigt. Mit der Nennung des Hausbesitzers, wurde so neben der Motivwahl noch ein weiterer Bezugspunkt zur bürgerlichen Identifikation geboten, da der Bankier Jakob Goldschmidt für wirtschaftlichen Erfolg in der prosperierenden Weimarer Republik stand

⁶⁰⁹ Krüger 2009, S. 62.

und zugleich ein bedeutender Kunstsammler und Mäzen war.⁶¹⁰ Die Gartenmotive Hübners zeigen also sowohl die Wohnumgebung als auch die Orte der Repräsentation des Berliner und Potsdamer Bürgertums, und damit ihre Zugehörigkeit zu einem Ort. Dies diene in den unsicheren Zeiten des Krieges und der Revolution noch viel mehr als in den Jahren vor 1914 der Selbstvergewisserung, der Herstellung einer Kontinuität als auch der Darstellung von Zugehörigkeit. In diesem Zusammenhang wird also erneut deutlich, wie sehr sein Schaffen durchaus auf das bürgerliche Publikum zugeschnitten war. Die Darstellung der Stadtlandschaft und der regionalen Landschaft ist in ihrer Darstellung einerseits regional beschränkt, wirkte andererseits aber auch national. Denn wie bereits dargelegt, waren Heimat und Nation keineswegs gegensätzliche Pole.⁶¹¹ „Irreführend scheint es mir, wenn man Regionen, regionale Identitäten oder politische Kulturen als Fakten der Beharrung und Kontinuität und damit als Gegensätze zu Nationskonstrukten als den Motoren der Veränderung begreift“, schreibt Thomas Kühne dazu.⁶¹² Regionale Identität ist also auch in der Weimarer Republik durchaus als Voraussetzung für nationale Identität zu verstehen.⁶¹³ Gerade in Zeiten massiver gesellschaftlicher und politischer Veränderungen wie nach 1918, bot die regionale Identität die Möglichkeit, Kontinuität wahrzunehmen und auszudrücken.

Viele der Nachbarn Hübners lebten zwar in Villenkolonien, die zu Potsdam gehören, stammten aber, wie Hübner selbst auch, eigentlich aus Berlin und orientierten sich auch beruflich wie gesellschaftlich an der Hauptstadt der Republik. Umso bemerkenswerter ist es, dass Hübner Berlin jedoch insgesamt eher wenig und im Wesentlichen nicht so sehr als Großstadt oder repräsentative Hauptstadt darstellte, sondern auch hier ab den späten 1920er Jahre die Darstellung als Stadt am Wasser bevorzugte und vor allem Brückenmotive mit wenig Bewegung und Personenstaffage aufgriff. Dabei spielte die Darstellung Berlins als idyllische Heimatstadt eine wichtige Rolle.⁶¹⁴ Damit stand er einerseits im Gegensatz zu Kollegen wie Lesser Ury oder auch Otto Antoine die sich in ihren Werken dem lebendigen städtischen Treiben widmeten.⁶¹⁵ Andererseits war bereits zur Zeit der klassischen Stadtvedute, des Überblicksbildes und des Architekturbildes die Lage an der Spree immer wieder

⁶¹⁰ Vgl. Jurk, Michael: Kunstsammler zwischen Geschäft und Leidenschaft. Der Bankier Jakob Goldschmidt, in: Anna-Dorothea Ludewig (Hg.): *Aufbruch in die Moderne. Sammler, Mäzene und Kunsthändler in Berlin 1880 - 1933*, Köln 2012, S. 196–208. Weiterführend zu Goldschmidt: Michael Jurk: Jakob Goldschmidt (1882-1955), in: Deutsche Bankiers des 20. Jahrhunderts, hg. Im Auftrag des wissenschaftlichen Beirats des Instituts für bankhistorische Forschung e.V. von Hans Pohl, Stuttgart 2008, S. 153-164.

⁶¹¹ Siehe dazu in der Einleitung S. 23.

⁶¹² Kühne, Thomas: Die Region als Konstrukt. Regionalgeschichte als Kulturgeschichte, in: James Retellack (Hg.): *Sachsen in Deutschland. Politik, Kultur und Gesellschaft 1830-1918*, Bielefeld 2000, S. 253–263. S. 262.

⁶¹³ Kühne 2000 S. 262.

⁶¹⁴ Vgl. oben und Czaplicka 1984, S. 136–144.

⁶¹⁵ Vgl. zu Urys Stadtbildern: Bothe 1987, S.187-190 sowie Winkler, Kurt: *Abbilder Berlins - Spiegelbilder der Metropole*. Die

ein wesentliches Element in der bildlichen Charakterisierung Berlins gewesen.⁶¹⁶ Dies spitzte sich durch die Industrialisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der gewachsenen Bedeutung der Spree als Transportweg weiter zu.

„Bedingt durch das Anwachsen Berlins als Industrie- und Handelsstadt gewannen unter anderem Stadtansichten an Bedeutung, die entweder von Fabrikbesitzern und Kaufleuten in Auftrag gegeben wurden oder diese zumindest als interessierte Abnehmer aufwiesen. Fast immer sind es Ansichten an der Spree, teilweise auch panoramaähnliche Veduten, auf denen rauchende Schornsteine, Fabrikgebäude, Lagerhäuser und Lastkähne beredtes Zeugnis vom Gewerbfleiß der Anwohner ablegen, die durch ihre Tätigkeit das Wachstum Berlins förderten und die Stadt, an deren Veränderung sie selbst teilnahmen, im Bild festhalten ließen.“⁶¹⁷

Bereits seit den Gründerjahren war beispielsweise Julius Jacob als Spezialist für Berliner Ansichten zu einem Namen gekommen. (Abb. 94)⁶¹⁸ Bemerkenswert ist der zeitgenössische Vorwurf an den Maler Jacob, dass seine Bilder „fast die rohe Behandlung der französischen Impressionisten streifen“, was jedoch nur zum Ausdruck bringt, dass es sich bei dieser Art der Ansicht nicht um die offiziell gewünschte Darstellung der malerischen Altstadt mit Bezug zur Stadtgeschichte und der repräsentativen Stadträume der Hohenzollern-Monarchie handelte.⁶¹⁹ Erst sehr viel später lässt sich in Jacobs Stadtansichten die Wirkung weniger der französischen Impressionisten als vielmehr der Berliner Secessionskollegen nachempfinden. Die dampfenden Schornsteine lassen die Idylle der Berliner Altstadt nun stark in den Hintergrund treten. (Abb. 94) Hier ist vor allem Hübners Ansicht aus Lübeck im Vergleich interessant. (Abb. 97) Auch hier tritt die Stadt hinter die Rauchschwaden der kohlebetriebenen Schiffe zurück. Das Wasser und der Himmel sind kaum zu sehen, es herrscht Enge im Hafenbecken. Dies war in Hübners Werken aus Lübeck eine absolute Ausnahme. Den dunstigen Hafen hielt er ansonsten ausschließlich in Hamburg fest.

Darstellung Berlins in der Malerei von 1920 bis 1945, in: *Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Ausst.-Kat. Berlin 1987, S. 295–363, hier S. 297. Das Werk Otto Antoines ist bisher nicht aufgearbeitet. Einen kleinen Eindruck vermittelt der Ausstellungskatalog: Amt für Kunst Tempelhof/Kunstamt Wedding: *Alt-Berlin im Bild. Gemälde, Ölstudien u. Aquarelle. Ausstellung Otto Antoine zum 100. Geburtstag*, Berlin 1965.

⁶¹⁶ Berlin-Museum 1987, passim.

⁶¹⁷ Bothe 1987, S. 182.

⁶¹⁸ Berlin-Museum: *Der Berliner Maler Julius Jacob 1842-1929*. Ausst.-Kat. Berlin 1979. Vgl. auch Bothe 1987, S. 209–214.

⁶¹⁹ Adolf Rosenberg, zitiert nach Bothe 1987, S. 183, ohne weitere Quellenangabe.



Abb. 94: Julius Jacob: *Blick vom Mühlendamm auf Lange Brücke und Schloss*, 1875, Öl auf Leinwand, 57 x 87 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin Inv GEM 78/5



Abb. 95: Johan Jongkind: *Notre-Dame de Paris gesehen vom Quai Saint Michel mit dem Petite Pont*, 1854, Paris, Musée du Louvre



Abb. 96: Julius Jacob: *Schleppdampfer an der Fischerbrücke*, 1909, Öl auf Leinwand, 92,6 x 134 cm, Sammlung Georg Schäfer



Abb. 97: Ulrich Hübner: *November, Lübeck*, um 1916, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 183

Ein anderer Vergleich zeigt erneut, wie pluralistisch Hübner in seinem Schaffen beeinflusst wurde. Die Gemälde des holländischen Malers Johan Barthold Jongkind, der schon Edouard Manet und Claude Monet als Lehrmeister galt und den größten Teil seines Werkes in Frankreich geschaffen hat und von Camille Pissarro stehen der Ansicht der *Jannowitzbrücke* aus Berlin und einer Ansicht aus dem *Hamburger Hafen* von Hübner gegenüber.⁶²⁰ (Abb. 95, 98, 100 und 101) Hübner greift die Perspektive Jongkinds und Jacobs klassischen Bildaufbau auf um mit der impressionistischen Malweise Pissarros die dunstige, feuchte Luft in Berlin und Hamburg darzustellen. Doch im Vergleich zu diesen Malern setzte er den Betrachterstandpunkt noch deutlich herab. (vgl. Abb. 98) Berlin ist hier nicht wie bei Jacob eine Stadt mit einem Flusshafen oder wie bei Jongkind über das Wasser hinweg gesehen. Hübner sieht Berlin hier vom Wasser aus.

⁶²⁰ Zu Jongkind allgemein siehe auf deutsch zuletzt Czymmek, Götz (Hg.): *Johan Barthold Jongkind. Ein Wegbereiter des Impressionismus*. Ausst.-Kat. Zwole 2003. Seine Darstellungen von Paris vereinen die holländische Landschaftsschule mit dem Blick Camille Corots auf Paris. Sillevs, John: Jongkind - die frühen Jahre, in: Götz Czymmek (Hg.): *Johan Barthold Jongkind. Ein Wegbereiter des Impressionismus*. Ausst.-Kat. Zwole 2003, S. 13–64.



Abb. 98: Ulrich Hübner: *Berlin Jannowitzbrücke*, um 1926, Öl auf Leinwand, 52 x 71,5 cm, Privatbesitz WVZ-Nr. 284

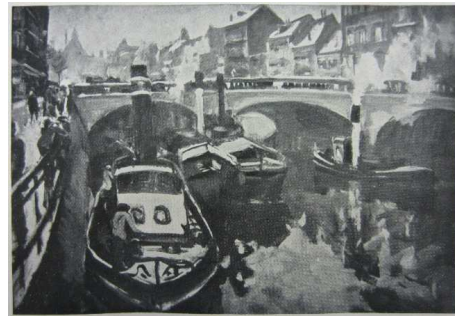


Abb. 99: Ulrich Hübner: *Inselbrücke*, um 1929, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 297

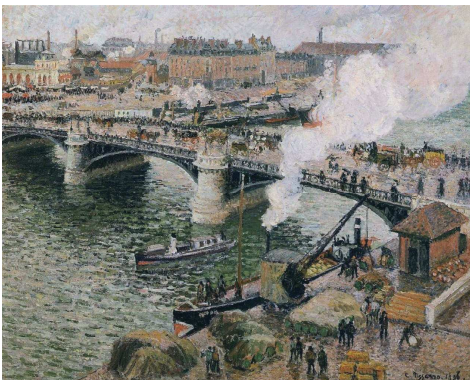


Abb. 100: Camille Pissarro: *Hafen von Rouen*, 1896, Öl auf Leinwand, 73,3 x 91,4 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto



Abb. 101: Ulrich Hübner: *Hamburg*, um 1914, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 157

Einen ganz anderen Ansatz verfolgte Hübners Berliner Kollege Hans Baluschek, der mit seiner sozialkritischen Auffassung ganz andere Seiten der Stadt und vor allem ihrer weniger wohlhabenden Bewohner, aber auch im Auftrag öffentlicher Institutionen oder privater Unternehmer die historischen Orte der Stadt festhielt und damit ein Panorama Berlins und seiner Bewohner zeigte.⁶²¹ (Abb. 99) Willy Jaeckel und Erich Heckel malten zwar Berlin ebenfalls als Stadt am Wasser, lassen sich jedoch zu Hübners impressionistischer Auffassung gar nicht mehr in Einklang bringen. (Abb. 98) Für die Zeit ab 1920 hält Kurt Winkler fest, durchaus schon auf die Zeit seit 1910 zu übertragen:

„Denn während für den Nachkriegsexpressionismus, für Dada und für die deutschen Spielarten des Futurismus und Kubismus das Thema Berlin nur als Metapher für die Großstadt schlechthin interessant war, gibt es im Bereich des Spätimpressionismus eine umfangreiche, formal und motivisch recht einheitliche Gruppe von ausgesprochenen Berlin-Veduten, gibt es spezialisierte Berlin-Maler wie Lesser Ury, Paul Paeschke oder Otto Antoine.“⁶²²

⁶²¹ Bröhan, Margit: *Hans Baluschek. 1870-1935 Maler - Zeichner - Illustrator*, Berlin 2002, S. 98-99.

⁶²² Winkler 1987, S. 296.

Auffallend ist bei aller stilistischer Pluralität, sei es vor oder nach 1920, die sich in den Berlin-Ansichten besonders exemplarisch vorführen lässt, dass bei keinem der genannten Künstler das Wasser in seinem Verhältnis zur Stadt eine so wichtige Rolle spielt, wie bei Hübner. Durch Berlin als Wirkungsstätte und Motiv findet Hübner eine eigene Mischung aus impressionistischer, sachlich-flächiger und expressiver Auffassung, ohne seine Konzentration auf das idyllische Motiv und seine malerische Darstellung zu verlieren. Offensichtlich nimmt er den Stilpluralismus, der in der Stadtdarstellung herrscht durchaus auf um seine eigene Malerei weiterzuführen, wie noch zu erläutern sein wird. (Vgl. Abb. 99)

Neben den idyllischen Motiven der Landhäuser, Gärten und der Städte am Wasser sind die fast schon gegensätzlich wirkenden Sujets Hübners dieser Jahre seine Hafenbilder aus Hamburg. Bürgerliche Zurückgezogenheit und Idylle in den Berliner und Potsdamer Gemälden stehen den industriell geprägten Hafenansichten aus Hamburg gegenüber, wenn auch die sozialen Auswirkungen für Hübner nach wie vor keine Rolle spielten. (Abb. 101) Die dampfenden Schlotte waren in Darstellungen aus Lübeck und Travemünde die Ausnahme (Abb. 97), während sie in den Ansichten aus Hamburg für Hübner zum Markenzeichen wurden. Travemünde und Lübeck waren für Hübner im Verhältnis zu Hamburg klein und mittlerweile im Wesentlichen zum Sportboot- und Fährreisehafen geworden. Insbesondere die Integration des Industriehafens mitten in der Stadt zeichnet Hamburg aus, während in Lübeck die Altstadt mehr zum Hafen abgeschlossen ist und Travemünde den Handelshafen auch nicht direkt an der Küste bei der Stadt angesiedelt hat. Das bürgerliche Leben und der industriell geprägte Hafen sind dort also stärker getrennt, als in Hamburg. Hübner hatte nach seinem Umzug nach Babelsberg und abgesehen von wenigen graphischen Arbeiten für Cassirers Kriegszeit einerseits die idyllische Lebenswelt des Bürgertums in einer oftmals landschaftlich geprägten Sicht als Motiv gewählt, andererseits den industriell geprägten Hamburger Hafen, der durch seine wachsende Bedeutung als Handelshafen eine Säule des großen wirtschaftlichen Erfolges des Bürgertums vor und auch nach dem Ersten Weltkrieg war.

Im März des Jahres 1918 wurde Hübner in den Vorstand der Freien Secession gewählt.⁶²³ In diesem Jahr wurde nach der durch den Weltkrieg erzwungenen Ausstellungspause auch wieder eine Jahresausstellung der Freien Secession gezeigt. Diese nahm Karl Scheffler zum

⁶²³ N.N.: Personalien, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 29.1918, Heft 24, S. 262. – Matelowski 2017, S. 96.

Anlass, in seiner Rezension das Ende der Secessionsbewegungen im Allgemeinen auszuführen:

„Es ist an der Zeit, einmal mit aller Deutlichkeit auszusprechen, dass sie die Sezessionen überlebt haben. Sie haben geleistet, was sie leisten sollten und konnten, haben ihre geschichtliche Mission erfüllt, haben jetzt aber nicht mehr ein inneres Recht da zu sein. Das deutsche Kunstleben verdankt diesen Vereinigungen unendlich viel, und allen voran die Berliner Sezession - die sich in der Freien Sezession ja am lebendigsten fortsetzt - ist ein Mittelpunkt der besten deutschen Kunst geworden. Der Impressionismus - um es kurz mit bekannten Schlagworten auszudrücken - brauchte die eng geschlossene Kampforganisation und Ausstellungsgelegenheiten für eine Künstler- und Publikumselite. Die Berliner Sezession hat sich zu einer Zeit in den Dienst des Qualitätsgedankens gestellt, als dieser Gedanke in Deutschland kaum schon begriffen wurde. [...] Die Kunst aber, die nun mit einem andern Schlagwort als Expressionismus bez. wird, kann diese intime Organisation kaum noch brauchen.“⁶²⁴

Doch wie Peter Paret passender Weise formuliert, war nicht die Freie Secession die Nachfolgerin der Berliner Secession, sondern „die neue Preußische Akademie der Künste in der Weimarer Republik“.⁶²⁵ Ein wesentlicher Wendepunkt waren die Wahlen neuer Akademiemitglieder 1919, „bei denen Vertreter der Secessionen zum ersten Mal in angemessener Weise berücksichtigt wurden“.⁶²⁶ Auch Hübner wurde im Januar 1919 Akademiemitglied.⁶²⁷ Nach diesem Meilenstein folgte die Wahl Max Liebermanns zum Präsidenten 1920 und es wurde deutlich, welche Möglichkeiten zur Erneuerung und zum Austausch die Akademie in der Republik nun plötzlich bot. Liebermann setzte sein Streben aus der Berliner Secession fort und versuchte, „unterstützt durch die Autorität und Finanzkraft des Staates und das Bewusstsein, daß der Staat daran interessiert war, die Kunst dem Volke nahezu bringen“, alte und junge Mitglieder, Vertreter aller Richtungen in den Akademieausstellungen zusammenzubringen.⁶²⁸ Jedoch führte die neue Mitgliederstruktur und Führung der „Sektion Bildende Kunst zu einer Polarisierung zwischen der konservativen Mehrheit der Mitglieder und dem Präsidenten und seinen Unterstützern, die zu einer Pattsituation führte.“⁶²⁹ Eine wirkliche Erneuerung innerhalb der Akademie der Künste wurde so in der

⁶²⁴ Scheffler, Karl: Die Ausstellung der Freien Sezession, in: *Kunst und Künstler*, 16.1918, Heft 11, S. 414–425, hier S. 420–422.

⁶²⁵ Paret 1981, S. 335.

⁶²⁶ Seelig, Georg: Die Präsidentschaft Max Liebermanns, in: *„Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“*, Berlin 1996, S. 423–424.

⁶²⁷ Hübner wurde am 24. Januar 1919 in als Akademie gewählt und die Wahl wurde am 7. März 1919 vom Kultusministerium bestätigt. *Mitgliederwahlen Glückwunsch- und Dankschreiben; Todesanzeigen für verstorbene Mitglieder der Akademie, Kondolenzschreiben. Listen der Mitgliedervorschläge mit Stimmenanzahl 1917–1923*. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, PrAdK 0707, Blatt 80 und Blatt 91. Die Akte enthält außerdem ein Dankeschreiben Hübners, Blatt 109.

⁶²⁸ Paret 1981, S. 335–336.

⁶²⁹ Seelig 1996.

jungen Republik zunächst blockiert, doch strebte das für die Akademie zuständige Kultusministerium eine Offenheit für alle Kunstrichtungen an.⁶³⁰ Dies gelang insofern, als das seit 1919 die Konkurrenzvereinigungen Berliner Secession, Neue Secession und Freie Secession wie auch der Verein Berliner Künstler und Novembergruppe an der Ausstellung im Landesausstellungsgebäude teilnahmen.⁶³¹ Die Akademie war also in der Tat die neue Wirkungsstätte der Secessionisten um Max Liebermann geworden. Zwar gab es unter der republikanischen Regierung noch zahlreiche Probleme, aber die Öffnung der Akademie hatte die Freie Secession, zudem seit 1920 ohne eigenes Ausstellungshaus, überflüssig gemacht. So war es für die meisten Kritiker nicht überraschend, dass 1925 die Auflösung der *Freien Secession* erfolgte.⁶³² Gemeinsam mit dem Kultusministerium versuchten einige Akademiemitglieder unter der Präsidentschaft Liebermanns nun also die Öffnung der Akademie und ihrer Ausstellungen voranzutreiben und zu festigen. Für Hübner bedeuteten diese Veränderungen einen neuen Status. So verwundert es nicht, dass er nach 20 Jahren erneut Mitglied im Verein Berliner Künstler wurde, nachdem die Konkurrenz der Institutionen abgeschwächt war.⁶³³

Sogar Künstlern wie Liebermann und Hübner, die selbst lange unter der Ablehnung staatlicher Institutionen gelitten haben, fiel diese Öffnung nicht immer leicht.⁶³⁴ Der Neffe Ulrich Hübners beschrieb 1988, dass Hübner sich trotz großer Bemühungen häufig schwer tat, mit den künstlerischen Ansätzen seiner jungen Schüler.⁶³⁵ Doch sein Bemühen um Offenheit erzielte dennoch positive Wirkung. So heißt es anlässlich eines Berichtes über junge Künstler in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* 1931 über Hübner als Lehrer, dass in seiner „Nähe die größte Wahlfreiheit zu herrschen scheint“. ⁶³⁶ Hübner engagierte sich aber auch für die alltäglichen Probleme der Schüler. Als Anekdote ist überliefert, dass Hübner versuchte den Akademiepräsidenten Liebermann „von studentischen Feierlichkeiten fernzuhalten, von denen zu erwarten stand, daß ihre Ausgelassenheit den Rahmen des Üblichen Sprengen werde [...]. Als er ihm [Liebermann] das bevorstehende Tohuwabohu in den

⁶³⁰ Zu den umfassenden Änderungen in der Kunstpolitik der Weimarer Republik gegenüber des Kaiserreiches siehe die hervorragende Arbeit Kratz-Kessemeier, Krisitna: *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*, Berlin 2008, besonders S. 33–34.

⁶³¹ Matelowski 2017, S. 100.

⁶³² Matelowski 2017, S. 103.

⁶³³ Im Register ist die Mitgliedschaft von Ulrich Hübner wie folgt verzeichnet: „Hübner, Ulrich 17.6.1872 – 29.4.1932 Landschaftsmaler Mitglied 1900–1901, 1921–1932“ Verein Berliner Künstler: *Verein Berliner Künstler. Versuch einer Bestandsaufnahme von 1841 bis zur Gegenwart*, Berlin 1991.

⁶³⁴ Vgl. zu Max Liebermann als Präsident der Akademie der Künste: Hannesen, Hans Gerhard: *Die Akademie der Künste in Berlin - Facetten einer 300jährigen Geschichte*, Berlin 2005, S. 126–132. Vgl. auch Scheffler, Karl: Die Herbstausstellung der Akademie, in: *Kunst und Künstler*, 23.1925b, Heft 3, S. 89–95, hier S. 89.

⁶³⁵ Blühm 1988, S. 17.

⁶³⁶ Glaser, Curt: Junge Künstler, in: *Kunst und Künstler*, 29.1931, Heft 6, S. 245–249, hier S. 248.

grellsten Farben schilderte, erreichte er jedoch bei dem alten Herrn genau das Gegenteil. Dessen lakonische Reaktion lautete: „Da muss ich hin.“⁶³⁷

Hübner bemühte sich auch, seinen Schülern finanzielle Sicherheit und Stipendien zu vermitteln.⁶³⁸ Er ging auf diesem Weg seinen Verpflichtungen im Amt mit Würde und großem Pflichtbewusstsein nach, wie auch seine Teilnahme an zahlreichen Ausschüssen in der Akademie und der Teilnahme an der Jury für die Akademieausstellungen zeigt. (Abb. 102) Beispielsweise



Abb. 102: Die Jury der Herbstausstellung der Akademie 1927; Ulrich Hübner ist ganz rechts im Bild zu erkennen, aus: Berliner Illustrierte Zeitung (Nr. 46) vom 13.11.1927

wurde er immer wieder in das Kuratorium der Menzel-Stiftung gewählt und am 23. März 1928 für die Kommission zur Beratung der Akademiereform nominiert und auch in diese berufen.⁶³⁹ In dieser Kommission wurde die Modernisierung der Akademie vorgenommen, in deren Rahmen vor allem eine personelle Erneuerung der Sektion bildende Kunst stattfinden sollte, die schließlich durch den so genannten Pairsschub erfolgte und die oben beschriebene Pattsituation innerhalb der Sektion somit umging.⁶⁴⁰

Hübners neue Wohnumgebung hat auch Auswirkungen auf seine Wahrnehmung von Travemünde. Um 1920 nähern sich die Darstellungen von Seglern vor dem Travemünder Priwall und Wannsee-Seglern sehr stark an, das kleine Sportsegelboot steht dabei im Vordergrund, nicht mehr so sehr die großen Segelschiffe im Travemünder Hafen. Er kombinierte die kleinen Segelboote mit in die Wasserlandschaft eingebetteten Stadtansichten. (Vgl. Abb. 103 und 104) Dass diese Motive immer ähnlicher wurden, zeigt, wie sehr Hübner seine in der Travemünder Zeit gewonnen Erkenntnisse auch auf andere Orte übertragen hat und zugleich die malerischen Seherlebnisse der Havel- und Wannseelandschaft auch auf die Travemünder Motivwahl zurückwirkten. Die Stadt in der Landschaft, Wasserläufe

⁶³⁷ Blühm 1988, S. 17.

⁶³⁸ Blühm 1988, S. 17.

⁶³⁹ *Protokolle der Senatssitzungen der Sektion bildende Kunst*. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, PrAdK 1224, Blatt 35-37 – *Statuten der Akademie*. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, PrAdK 1314, Blatt 1-8. In den zahlreichen Senatsprotokollen des PrAdK ist sein Name häufig zu finden. Die meisten Nennungen davon entfallen auf Sitzungen der Menzel-Stiftung und deren Beschlüsse. Die Menzel-Stiftung innerhalb der Akademie, die junge Künstler fördern sollte. Zu Stipendien der Akademie, allerdings nicht zur Menzel-Stiftung, siehe: Menke-Schwinghammer, Annemarie: „...am Formenreichtum und der Farbenglut südlicher Natur und Menschheit sich innerlich erneuern“. Preise und Stipendien, in: Kerstin Diether (Hg.): „...zusammenkommen, um von den Künsten zu räsonieren“. *Materialien zur Geschichte der Preussischen Akademie der Künste*. Ausst.-Kat. Berlin 1991, S. 209–235.

⁶⁴⁰ Kratz-Kessemeier 2008, S. 355–360.



Abb. 103: Ulrich Hübner: *Die Havel bei Potsdam mit Nikolai- und Heiliggeistkirche*, um 1920, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 251



Abb. 104: Ulrich Hübner: *Travemünde*, 1919 Öl auf Preßpappe, 62 x 80cm, Privatbesitz, WVZ-Nr. 234

als Teil der Stadt, Segelboote auf dem Wasser – Hübners Schaffen wurde durch diese Wechselwirkungen zu seinem Markenzeichen, dem er in den folgenden Jahren im Wesentlichen treu blieb. Auch der Kontakt mit den jungen Künstlern seiner Klasse und sicherlich auch das weiterhin lebhaftes Berliner Ausstellungswesen verhinderten Hübners künstlerischen Stillstand. Hübner verharrte durchaus nicht in seinen spätimpressionistischen Eigenheiten, wenn auch die Motive als sein Markenzeichen Bestand hatten. So entwickelte er aus seiner Seelandschaft, die sich der Bezeichnung nach auf küstennahe Darstellungen bezieht, eine Wasserlandschaft, die Städte wie Berlin und Potsdam in die sie umgebenden Flusslandschaften ebenso einbettete, wie Travemünde in die Küstenlandschaft.

4.3 Ulrich Hübners Spätwerk zwischen Spätimpressionismus und Avantgarde

Anhand der wenigen Stillleben von Ulrich Hübners Hand lassen sich künstlerische Einflüsse in seinem Spätwerk gut nachvollziehen. Hübner trat das erste Mal 1901 im Salon Cassirer mit einem nicht näher identifizierten Stillleben auf. Für 1903 ist das *Japanische Stillleben* mit Abbildung nachgewiesen. (Abb. 105) und für 1905 wird in der Besprechung der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes ein *Flieder-Stillleben* erwähnt, für das bisher jedoch keine Abbildung aufgefunden werden konnte. Allein diese wenigen Hinweise genügen schon, um einzuordnen, dass Hübner Vorbilder wie etwa Edouard Manets *Weißer Flieder* für sein Schaffen nutzte. (Abb. 107) Es befand sich in der Berliner Privatsammlung Felicie Bernsteins, war aber in Berliner Kunstkreisen wohl bekannt und fand 1909 als Nachlass seine neue Heimat in der Berliner Nationalgalerie. Auch bezog Hübner sich mit der Darstellung der japanischen Puppe in seinem Stillleben von 1903 eindeutig auf die Mode des Ja



Abb. 105: Ulrich Hübner: *Japanisches Stilleben*, um 1903, , Öl auf Leinwand, 50,8 x 70,5cm, O'Galerie Portland, WVZ-Nr. 35



Abb. 106: Paul Cézanne: *Stilleben (Früchte und Geschirr)*, 1869/71, 64,5x81,5 cm, Öl auf Leinwand, SMBPK Nationalgalerie

ponismus (Abb. 105) und zeigte ein gewisses Interesse für das Exotische, das auch die Expressionisten teilten, wenn daraus auch kein andauerndes Thema für seine Malerei wurde.⁶⁴¹

Einen anderen Aspekt kann noch an zwei weiteren Stilleben aus den Jahren 1910 und 1918 beobachtet werden. Verhältnismäßig spät griff Hübner die Flächig- und Farbigkeit Paul Cézannes, die für die Expressionisten ebenfalls eine große Rolle spielten, für sein Werk auf. Beispiele dafür konnte er, wie auch für Manet, ebenfalls aus Berliner Privatsammlungen oder Nationalgalerie kennen. Hugo von Tschudi erwarb bereits 1897 mit Unterstützung privater Geldgeber das Gemälde *Die Mühle an der Couleuvre bei Pontoise* von Cézanne für die Nationalgalerie Berlin (Abb. 113), dem 1904 und 1906 jeweils ein Stilleben folgte.⁶⁴² (Abb. 106) Die stärksten Fürsprecher hatte Cézanne in Berlin im Kunstsalon Cassirer. Sie zeigte Ende 1900 zum ersten Mal Cézanne in einer Ausstellung gemeinsam mit Walter Leistikow, Lovis Corinth und anderen. Neben Corinth wurde vor allem Cézannes Werk daraufhin in der Berliner Presse lebhaft und kontrovers besprochen.⁶⁴³ Dieser Ausstellung folgten weitere in den Galerieräumen, teils mit Gemälden, aber auch mit Aquarellen. So umstritten der Künstler auch war, fand er bei deutschen Kritikern auch Befürworter, wie etwa Julius Meier-Graefe, der ihm in seiner *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* 1904 einen großen Abschnitt widmete. Auch in Berliner Privatbesitz war Cézanne prominent vertreten:

⁶⁴¹ Eine prägnante Zusammenfassung, wie wesentlich die Einflüsse Manets und Cézannes auf die deutschen Maler des Impressionismus und Expressionismus sind bei: Freyberger, Regina: *Stilleben. Äpfel und Masken*, in: Angelika Wesenberg und Ingeborg Becker (Hg.): *Impressionismus - Expressionismus. Kunstwende*. Ausst.-Kat. Berlin, München 2015, S. 251–260.

⁶⁴² Feilchenfeldt, Walter: *Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland*, in: *Cézanne - Gemälde*. Ausst.-Kat. Tübingen, Köln 1993, S. 293–312, hier passim und S. 308.

⁶⁴³ Echte, Bernhard: „Dieser grundsätzliche Gegensatz in den Kunstanschauungen...“. Die Ausstellungen des 3. Jahrgangs, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Das Beste aus aller Welt zeigen“. Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1898-1901*. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2011a, S. 300–312, hier S. 303–305. Genau genommen war es die zweite Ausstellung, denn zuvor war schon eine kleine Anzahl ungenannter Werke Cézannes in der Sommerausstellung 1900 ebenda zu sehen. Echte 2011e, S. 174.



Abb. 107: Edouard Manet: *Weißer Flieder*, 1882, 54 x 42 cm, Öl auf Leinwand, SMBPK Nationalgalerie

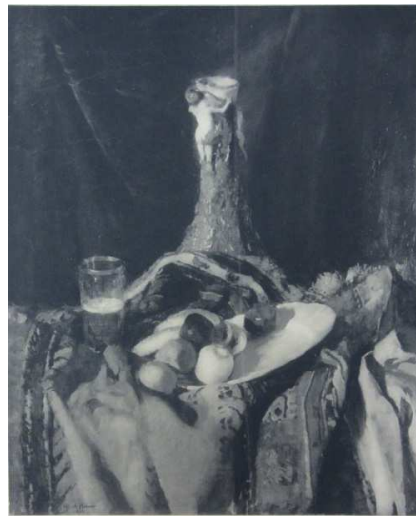


Abb. 108: Ulrich Hübner: *Stillleben*, 1910, 87 x 72cm, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 106



Abb. 109: Ulrich Hübner: *Stillleben mit Obstschale und Tasse*, 1918, Öl auf Leinwand, 60 x 75 cm, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 229

Max Liebermann besaß beispielsweise zwei Gemälde des Franzosen. Zwar hatte Cézannes Malerei wenig mit seiner eigenen künstlerischen Auffassung gemein, aber 1909 und 1916 kaufte er dennoch je ein Gemälde von Cézanne für seine private Galerie an, und kokettierte gegenüber Gustav Pauli, dem Direktor der Bremer Kunsthalle, damit, als er ihm schreibt: „Sie sehen: ich suche meinen Geschmack zu bessern. [...]

Das Bild ist vielleicht zu sehr Dekoration u etwas zu wenig Natur, fast venetianisch, aber es ist – charmant u – schlägt Alles andre todt.“⁶⁴⁴ Abseits von Liebermanns hartem Urteil, fand Hübner einen anderen Zugang zu Cézanne. Über Kunstwerke aus seinem Besitz ist leider nichts bekannt. Doch ist in seinem Werk deutlich zu erkennen, dass er nicht nur seinen Geschmack zu bessern suchte, sondern bei Cézanne auch für das eigene Schaffen fündig wurde. Im Vergleich seiner *Stillleben* von 1910 und 1918 (Abb. 108 und 109) sowie einem *Stillleben* Cézannes wird deutlich, dass Hübner von einem verhältnismäßig klassischem Bildaufbau und auch klassischer Malweise aus dem früheren Gemälde 1918 zwar einen traditionellen Bildaufbau beibehalten hat, aber die altmeisterliche Malweise, die im Bild

⁶⁴⁴ siehe Fotos vom 3.5.2018 Liebermann, Max: *Briefe 1907 - 1910*. Schriftenreihe der Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e.V. / Max-Liebermann-Gesellschaft, Baden-Baden ¹2014, S. 251. Weiterführend dazu: Hedinger, Bärbel: Liebermann als Sammler, in: ders. (Hg.): *Max Liebermann - die Kunstsammlung. Von Rembrandt bis Manet*, München 2013, S. 17–28, hier S. 20.



Abb. 110: Ulrich Hübner: *Kanal in Potsdam*, um 1926, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 281

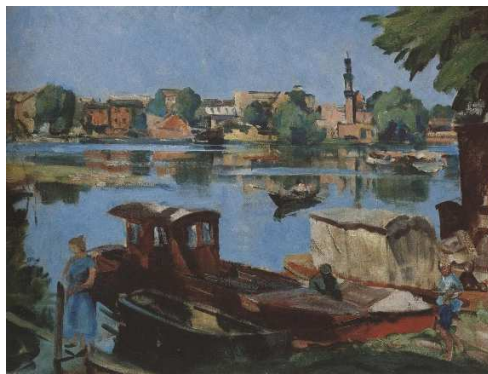


Abb. 111: Ulrich Hübner: *Havel bei Potsdam*, um 1926, Öl auf Leinwand, 70 x 91cm, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 279

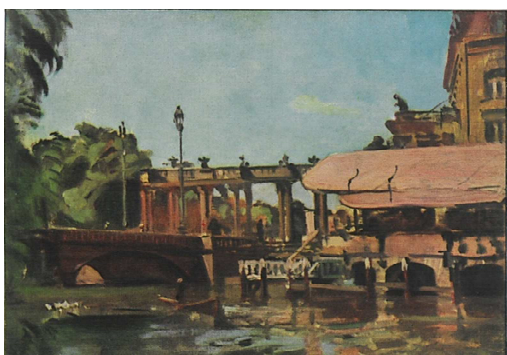


Abb. 112: Ulrich Hübner: *Potsdamer Havelbrücke*, um 1924, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 267



Abb. 113: Paul Cézanne: *Mühle an der Coulevre bei Pontoise*, 1881, Öl auf Leinwand, 73,5 x 91,5 cm, SMBPK Nationalgalerie

von 1910 im Glas und der filigranen Vase noch angedeutet ist, 1918 nicht mehr sein Anliegen war. Mit breitem Pinselstrich hält er das Arrangement sehr viel alltäglicherer Gegenstände nun fest. Auffällig ist auch die tonige Farbwahl und die fast schon kubistische Auffassung der tiefen Kellerfalten des Vorhanges und der Tischwäsche. Inwiefern nun ausgerechnet das Stilleben Cézannes aus der Nationalgalerie hier Pate stand lässt sich schwer fassen, dass Hübner aber durchaus Kontakt zu Cézannes Werken hatte, ist sichtbar. Auch wird im direkten Vergleich erkennbar, dass sich durchaus Einflüsse aus Cézannes späteren Stilleben in Hübners Werk bemerkbar machen, wie die Faltengebung zeigt.⁶⁴⁵ Diese Einflüsse in Farbigkeit und im Pinselduktus sind auch in anderen Gemälden, wie etwa dem der

⁶⁴⁵ Siehe zu Cézannes Stilleben allgemein auf deutsch: Boehm, Gottfried: Die Sprache der Dinge. Cézannes Stilleben, in: Katharina Schmidt (Hg.): *Cézanne, Picasso, Braque. Der Beginn des kubistischen Stillebens*. Ausst.-Kat. Basel, Ostfildern-Ruit 1998, S. 35–53. Zur Unterscheidung zwischen frühen und späten Stilleben insbesondere S. 48. Zu den Besonderheiten seiner Stilleben im Spätwerk insgesamt: Schmidt, Katharina: Cézannes letztes Stilleben, in: dies. (Hg.): *Cézanne, Picasso, Braque. Der Beginn des kubistischen Stillebens*. Ausst.-Kat. Basel, Ostfildern-Ruit 1998, S. 15–33.

Inselbrücke (Abb. 99) oder auch in Havelansichten (Abb. 111) oder in *Potsdams Kanalstraßen* (Abb. 110) zu erkennen, wenn man sie Cézannes *Mühle an der Coulevre bei Pontoise* gegenüberstellt. (Abb. 113)

Die tonige Farbgebung und der breite Pinselauftrag führen zu einer erhöhten Expressivität, die Flächen sind geschlossener und in einer ruhigeren Malweise ausgeführt. Das Licht wird von Hübner nur noch indirekt aufgegriffen, weil die Stadt sich in der Havel spiegelt. Ansonsten sind die Reflexe und das Zusammenwirken von Licht, Wolken und Wasser in der Havellandschaft (Abb. 111) für Hübner kein Thema mehr. So zog in Hübners Schaffen eine veränderte, teils expressive Farbigkeit ein.

Hübner blieb in den Travemündeansichten seiner impressionistischen Art ganz treu. Nach dem Ersten Weltkrieg gab es nach wie vor ein Publikum, das diese Bilder wünschte. Es ist gut vorstellbar, dass die Reeder und Lübecker Bürger sich durch die fortgesetzten Ankäufe von Hafenansichten im impressionistischen Stil eine Kontinuität zum Vorkriegswohlstand aufbauten und sich ihres eigenen Berufsstandes und ihrer gesellschaftlichen Stellung Bedeutung trotz der wirtschaftlichen Schwierigkeiten durch die im Versaillervertrag festgelegten Handelsbestimmungen somit kulturell versicherten.⁶⁴⁶ Dennoch ging für den Maler dieses Kapitel zu Ende. Im Spätwerk nach 1924 lässt sich kein Gemälde mit Travemünder Ansicht mehr nachweisen.⁶⁴⁷ Hübner fühlte sich mehr und mehr vom Ausstellungsbetrieb überfordert und begründete dem Lübecker Museumsdirektor Georg Heise gegenüber in einem Schreiben damit auch sein Fernbleiben von Lübecker Ausstellungen:

„Glauben Sie mir, es ist nicht böser Wille - wenn ich solange nicht [sic] in Lübeck kollektiv ausgestellt habe - ich hätte es gern - schon aus alter Anhänglichkeit - getan! Jedoch nimmt die Ausstellungsseuche derart überhand, dass man trotz allem Streubens dagegen machtlos ist! Schon seit Jahren habe ich für ein dreijähriges Verbot großer Ausstellungen propagiert. Aber leider ohne allen Erfolg!“⁶⁴⁸

Dort bemerkte man sein Fehlen schmerzlich, so ist aus der Korrespondenz mit Heise durchaus zu entnehmen, wie sehr dieser sich bemühte, Hübner als im Lübecker Künstler im Behnhaus würdig repräsentiert zu sehen:

„Lebhaft interessiert mich unter dem noch Vorhandenen Ihr Travemünde-Bild. das er uns anbietet zu einem Preis von 1.500 M, den ich angemessen finde. Ich habe dies Bild immer für eins der besten gehalten, das von Ihnen in

⁶⁴⁶ Büttner, Ursula: *Weimar. Die überforderte Republik 1918 - 1933. Leistung und Versagen in Staat, Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur*, Bonn 2008, S. 237.

⁶⁴⁷ Das letzte Gemälde mit eindeutigem Travemünder Motiv ist WVZ-Nr. 270 von 1924.

⁶⁴⁸ Hübner, Ulrich: *Brief* [um 1927]. Heise Korrespondenz.

Lübeck hängt und würde gern die Gelegenheit benutzen, unseren grossen Travemünde-Schinken fortzugeben, und dafür dies wesentlich schönere Stück zu erwerben. Ich brauche diesen harten Ausdruck für unser Museumsbild, weil ich weiss, dass Sie selbst unnachsichtlich darüber denken und es nicht gern als repräsentative Vertretung Ihrer Kunst in unserem Museum sehen. Sie haben mir auch einmal gestanden, dass es eine eilig gemachte Replik ist von einer ursprünglich frischeren und in jeder Beziehung besseren Fassung desselben Motivs, und ich gestehe, dass ich mich unendlich oft darüber geärgert habe, dass alle guten Bilder ihrer Hand regelmäßig an Lübeck vorüberwandern, und wir mit Proben der sog. Verkaufsbilder vorlieb nehmen müssen.“⁶⁴⁹

Die aufgezeigten Einflüsse in seinem Werk weisen sehr deutlich auf einen andauernden Werdensprozess hin; denn auch wenn Hübner nicht die Themen der Expressionisten und anderer Kollegen aufgreift, ist er dieser Kunst gegenüber nicht völlig verschossen. Insbesondere die Farbigkeit und der Duktus der expressionistischen Künstler und der Neuen Sachlichkeit werden als Elemente in seinem Werk verarbeitet. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die bei Schäfer beschrieben ist, gilt nach Ende des Ersten Weltkrieges weiterhin, durch die liberalere Kunstförderung des Staates in der Weimarer Republik umso mehr.⁶⁵⁰ Diese Liberalität und besondere Mischung wird in Hübners Spätwerk sichtbar und er greift sie in den Gemälden aus Berlin und Hamburg auf. (Abb. 114 und 115) Deutlich erkennbar sind auf einem weiteren Bild aus dem Hamburger Hafen die „Verdichtung der Formen auf geschlossene Farbflächen“ in der Darstellung der Figuren und des Steges im Vordergrund, vor einem nach wie vor impressionistisch aufgefassten Hafenbecken im Hintergrund.⁶⁵¹ (Abb. 114) Ein anderer Aspekt der eher sachlich orientierten Malerei, nämlich die architektonische Struktur eines „perspektivisch erfahrbaren Raumes“ greift Hübner in seiner Ansicht der Waisenstraße von 1927 auf.⁶⁵² (Abb. 116)

Hübner entwickelte in seinem Spätwerk in wenigen Stilleben und Seelandschaften eine eigene neue Formensprache mit dem Vokabular der Neuen Sachlichkeit und des Expressionismus. Die Havellandschaft aus der Zeit von etwa 1926 und die Ansicht von St. Pauli von 1928 zeigen dies in der reinsten Form. (WVZ-Nr. 279 und Abb. 117) Hübner setzt aber dieses Vokabular auch in seinen spätimpressionistischen Ansichten *Berlin*, *Alte Jannowitzbrücke* (Abb. 115) und *Im Hafen von Hamburg* (Abb. 114) ein. Seine Entwicklung bleibt auch in dieser Hinsicht moderat.

⁶⁴⁹ Heise, Georg: *Brief*. Heise Korrespondenz.

⁶⁵⁰ Schaefer 2015.

⁶⁵¹ Buderer, Hans-Jürgen: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, in: Hans-Jürgen Buderer und Manfred Fath (Hg.): *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*. Ausst.-Kat. Mannheim, München 1994, S. 67–75, hier S. 72.

⁶⁵² Buderer 1994, S. 72.



Abb. 114: Ulrich Hübner: *Im Hafen von Hamburg*, um 1924, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 269



Abb. 115 : Ulrich Hübner: *Berlin, Alte Jannowitzbrücke*, 1931, Öl auf Leinwand, 72 x 100cm, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr. 304



Abb. 116: Ulrich Hübner: *Blick auf die Waisenstraße*, 1927, Öl auf Leinwand, 80,5 x 60cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, WVZ-Nr. 286



Abb. 117 Ulrich Hübner: *Sankt Pauli Landungsbrücken*, 1928, Öl auf Leinwand, 67,2 x 92,5cm, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie, WVZ-Nr. 294

Die relative finanzielle Sicherheit, die Hübner durch seine Erfolge, die Anstellung als Professor und durch das Vermögen seiner Frau Irma hatte, war mit dem Börsenkrach 1929 ins Wanken geraten. Als Folge davon musste Familie Hübner das Haus in Travemünde verkaufen. „Wir denken noch oft an die schönen Jahre in Travemünde und Lübeck zurück. Schade - - Wir haben unser Haus sehr ungern aufgegeben und hätten es gern als Sommersitz behalten. Aber -Aber - Die Zeiten verbieten es!“⁶⁵³, schreibt er an Georg Heise am 30. Oktober 1929. Hübner musste wie andere Künstler auch zudem um jeden erfolgreichen Kauf eines Bildes ringen. Im gleichen Schreiben an Heise heißt es dazu:

⁶⁵³ Hübner, Ulrich: *Brief* 1929. Heise Korrespondenz, Blatt 2.



Abb. 118: Ulrich Hübner: *Die „Bremen“ und „Europa“ am Columbuskai*, 1930-1932, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm, Deutsches Schifffahrtsmuseum Bremerhaven, WVZ-Nr. 306



Abb. 119 : Columbuskai mit „Bremen“ und „Europa“, historische Postkarte, gelaufen; Deutsches Schifffahrtsmuseum Bremerhaven

„In dieser für uns Künstler schwierigen Zeit ist es sehr optimistisch anzunehmen, dass wir Künstler günstiger verkaufen als Neutrale oder Kunsthändler. Im Gegenteil; das Publikum kauft nur dann gerne vom Künstler direkt, wenn es dabei billiger zum Kauf kommt. Es ist sehr schade, dass das Museum zu Zeiten meines dortseins nicht in meinem Atelier Motive aus Travemünde/Lübeck ausgesucht hat! [...] Ich selbst verkaufe ungern meine eigenen Bilder. Es ist eigentlich ein Beruf für sich und kollidiert oft mit der eigenen Überzeugung! Wenn ich Ihnen raten soll, so kaufen Sie ruhig das Bild von I. Meyer. Es ist so nicht teuer und warten Sie bessere Zeit mit dem Verkauf der anderen Bilder ab. Es ist sehr bedauerlich, dass I. Meyer solches Missgeschick getroffen hat. Jedoch man hört ja überall von wirtschaftlichen Zusammenbrüchen mit anschließenden Auktionen und was auf jeden Fall verkauft werden muss, fallen alle Wertobjekte unter den Preis. Für uns Künstler kein erfreulicher Zustand!“⁶⁵⁴

Inwiefern seine Arbeit von diesen Gegebenheiten beeinflusst wurde, lässt sich nicht dokumentieren. Auffallend ist, dass Hübner sich jedoch im Spätwerk noch einmal auf ein ganz klassisches Motiv besinnt, das wiederum der Marinemalerei sehr nahe steht. In seinem Gemälde *Die Bremen und die Europa in Bremerhaven* handelt es sich einerseits um eine Form des Schiffsporträts und andererseits in einem Bild auch um das Auffassen der Stimmung und des historischen Momentes, also zugleich mit Bezug auf Alltag und Historie. In seiner renommierten impressionistischen Malweise hält er so, vermutlich nach einer Fotografie, wie der Postkarte, die das Zusammentreffen der Schiffe im Februar 1930 zeigt, diese Schiffsbegegnung fest und nimmt damit im Spätwerk Bezug auf eine Maltradition, das Schiffsporträt, das er im Frühwerk längst hinter sich gelassen hatte.⁶⁵⁵ (Abb. 118 und 119)

⁶⁵⁴ Hübner: *Brief* 1929. Heise Korrespondenz, Blatt 1-2.

⁶⁵⁵ Zum Motiv siehe Scholl, Lars U.: *Bremen und Europa an der Columbuskaje*. Ein Gemälde des Berliner Künstlers Ulrich Hübner, in: *Deutsche Schifffahrt*. 2010, Heft 1, S. 20–21.

Inwiefern bei der Sujetwahl ein Auftrag vorlag oder schlicht und ergreifend die Hoffnung Hübners bestand, zahlungsfähige Kundschaft seitens der Reederei für das Gemälde zu finden, bleibt leider unklar. Das Gemälde dieser Begegnung, indem auch technische Neuerungen und gesellschaftliche Umwälzungen wie die anwachsenden Auswanderer-Zahlen und eine neue Qualität wie auch Quantität transatlantischen Passagierverkehrs mitschwingen, bleibt jedenfalls singulär in Hübners Schaffen.⁶⁵⁶

4.4 Abschied von einem bald vergessenen Kollegen

Hübner als Person zu erfassen bleibt in Ermangelung persönlicher Schriftstücke oder anderer Zeugnisse schwierig. Die wenigen erhaltenen Briefe beziehen sich immer auf sein Wirken als Maler und selten auf seine Tätigkeit an der Akademie. Den gleichen Bezugspunkt lassen auch die Selbstbildnisse erkennen, in denen er sich ausschließlich im Malkittel beziehungsweise mit der Malpalette zeigt. Im Verhältnis zu anderen Künstlern präsentiert er sich also bewusst als Künstler und nicht als Bürger oder Privatmann.⁶⁵⁷ Interessant ist der Vergleich mit den Selbstbildnissen Max Liebermanns. Hübners älterer Kollege hat sein Bildnis seit 1902 immer wieder unter verschiedenen Gesichtspunkten festgehalten.⁶⁵⁸ Während bei Liebermann zwar immer auch sein Künstlertum im Mittelpunkt steht, gibt es auch Ausnahmen, in denen er sich ganz bürgerlich und selbstbewusst darstellt.⁶⁵⁹ Übereinstimmungen mit Hübners Selbstbildnissen sind jedoch in den späteren Werken Liebermanns zu finden, über die Martin Faass schreibt, „[d]ie selbstbewusste fast angriffslustige Spannkraft der früheren Bildnisse ist einer leichten Melancholie gewichen. Die Haltung ist deutlich weniger Pose als früher, sodass der Eindruck entsteht, als ließe der Maler hier den Blick auf den Menschen Liebermann zu.“⁶⁶⁰ Dieser Bick auf den Menschen und vor allem auf seinen Zweifel ist es, der auch in Hübners Selbstbildnissen zu finden ist. (Abb. 120) Frontal tritt der Künstler dem Betrachter als Halbfigur entgegen. Hübner füllt den Bildraum fast komplett

⁶⁵⁶ Zu der Symbolik dieser Bilder vergleiche Bongardt, Eva-Maria: Auf zu neuen Ufern! Auswandern per Schiff, in: Hans A. Cordes (Hg.): *Wohin? Flucht und Migration in drei Jahrhunderten*, Lilienthal 2017, S. 21–38. Die Entstehungsumstände des Gemäldes legen nahe, dass dieses wie auch das auffindbare Arbeit *Vulkanwerft* von 1917 oder früher, wohl als Auftragsarbeit entstanden, da Hübners künstlerisches wie privates Interesse ihn sonst nicht nach Bremen und Bremerhaven leitete und diese Motive singulär im Werk stehen. Das Gemälde *Vulkanwerft* wurde ausgestellt im Salon Cassirer. Cassirer, Paul (Hg.): *Ulrich Hübner und Viktor Hugo Zwinz*. Ausst.-Kat. Dez. 1917- Januar 1918, Nr. 36.

⁶⁵⁷ Vgl. WVZ-Nr. 216; 255; 274; 300; 304.

⁶⁵⁸ Vgl. Faass, Martin: Mit Weste und Einstecktuch. Liebermanns Selbstbildnisse, in: ders. (Hg.): *Ein öffentlicher Kopf. Max Liebermann in Bildnissen, Fotografien und Karikaturen*. Ausst.-Kat. Berlin 2010, S. 15–41.

⁶⁵⁹ Faass 2010b, S. 16. Abb. 2 zeigt als Beispiel hierfür Max Liebermann: *Selbstbildnis nach rechts*, 1902, Privatbesitz, Eberle 1902/28.

⁶⁶⁰ Faass 2010b, S. 24.



Abb. 120: Ulrich Hübner: *Selbstbildnis*, um 1930, Öl auf Leinwand, 71 x 52,5cm, Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, WVZ-Nr. 303



Abb. 121: Max Liebermann: *Selbstbildnis*, 1925, Öl auf Leinwand, 112 x 89 cm, SMBPK Nationalgalerie, Eberle 1925/13

aus. Lediglich über seinen Schultern ist etwas von dem monochromen Hintergrund zu sehen, sein Kopf berührt beinahe den oberen Bildrand. In den Händen hält er links den Pinsel und rechts etwas tiefer die Palette, die deshalb nur noch teilweise zu sehen ist. In der gleichen Haltung aber im Dreiviertelprofil hat Liebermann sich 1925 dargestellt. (Abb. 121) Ein weiterer Unterschied ist die Kleidung, die wie erläutert Liebermanns Bürgerlichkeit betont. Zudem sind in seinem Selbstbildnis der Stuhl, auf dem er sitzt und die Leinwand, an der er arbeitet zu sehen. Beide Bilder eint der intensive Blick eines Selbstbildnisses, der aber auch Selbstbewusstsein und -befragung ausdrückt. Hübner definierte sich voll und ganz mit seinem Beruf. Daraus folgte für den Maler jedoch auch eine ständige Selbstkritik, die auch in dem konzentrierten aber auch kritischen Blick seiner Selbstporträts zum Ausdruck kommt. Die Schilderungen seines Neffen Reinhard Hübner fassen diesen Eindruck, zusammen:

„Die finanzielle Sicherheit, zu der noch die staatliche Anstellung als Professor kam, korrespondierte wenig mit Hübners Künstlerideal eines genialischen Bohemiens, Diesem Typus hätte er gerne selbst entsprochen. Aber seine dahingehenden Bemühungen blieben äußerlich: Er trug immer einen besonders farbbeklecksten Malerkittel und pflegte morgens zu unregelmäßiger Zeit und oft erst um 11 Uhr aufzustehen. [...] Seiner eigenen Kunst stand der Maler zusehends skeptisch gegenüber. [...] Sarkastisch habe er den Kaffee, den Irma gekocht hatte, als das eigentlich gute Kunstwerk gelobt.“⁶⁶¹

⁶⁶¹ Blühm 1988, S. 20.



Abb. 122 : Ulrich Hübner: *Max Liebermann die Allee bei Dreilinden malend*, 1930, Verbleib unbekannt, WVZ-Nr.306

Vielleicht sind es diese im Wesen sehr großen Unterschiede zwischen Hübner und dem für seine bürgerlich-preußischen Tugenden bekannten Frühsaufsteher Liebermann, die Karl Scheffler veranlassten, über die beiden Kollegen trotz jahrelanger Zusammenarbeit zu schreiben, dass sie nicht freundschaftlich verbunden waren: „Sich Max Liebermann zu nähern war leicht, ihm

menschlich sehr nahezu kommen war unmöglich. [...] Der Maler Ulrich Hübner hat seinem Kollegen wie ein dienender Bruder zur Seite gestanden, beim Malen im Freien und auch bei der Veranstaltung von Sezessions- und Akademieausstellungen; zu einer engen Freundschaft ist es dennoch nicht gekommen.“⁶⁶² Dieser Beschreibung widersprechen zwei Tatsachen. Einerseits hielt Hübner, seine Zusammenarbeit mit Liebermann auch künstlerisch fest, was die intensive Zusammenarbeit betont. (Abb. 122) Andererseits, sind es die Worte Liebermanns, die eine Einordnung Hübners zum Abschluss seines Lebens und dieser Arbeit festhalten. Die Grabrede, die der Akademiepräsident von Philipp Franck zu der Beisetzung Hübners in der Kapelle in Klein Gliencke am 3. Mai 1932 verlesen ließ, in der er Hübner auch einen Freund nannte, sprach drei wesentliche Punkte für Hübners Wesen und Wirken an: Sein künstlerisches Interesse, sein ausgleichendes Wesen und seine Lehrtätigkeit⁶⁶³:

„Er war und wollte einfach Maler sein, der malte, was ihn erregte [sic] und entzückte: das einzige und höchste Problem aller Kunst. [...] Das Talent des Künstlers, das ihm von einem gütigen Geschick in die Wiege gelegte Pfund mit dem er ehrlich wuchern soll! Und wenn einer ehrlich mit dem ihm verliehen Pfunde gewuchert hat, so unser dahingeschiedene[r] Freund und Kollege!“⁶⁶⁴

Diese Wertschätzung war in den Jahren der Weimarer Republik nicht mehr selbstverständlich für Hübner gewesen. In dem Stilpluralismus, der mittlerweile in der Berliner Kunstwelt herrschte, gingen die leisen bewährten Töne vielfach unter. Schon die geringe Zahl an

⁶⁶² Scheffler, Karl: *Die fetten und die mageren Jahre. Ein Arbeits- und Lebensbericht*, Leipzig/ München 1946, S. 70–71.

⁶⁶³ Philipp Franck leitete die Rede wie folgt ein: „Der Präsident der Akademie der Künste, Herr Professor Max Liebermann, ist leider infolge seines hohen Alters nicht in der Lage, bei der heutigen Trauerfeier persönlich zu erscheinen, obwohl es sein sehnlicher Wunsch wäre, dem ihm seit vielen Jahren eng befreundeten Kollegen Ulrich Hübner die letzte Ehre zu erweisen. Auf seine Bitte habe ich es übernommen, Ihnen die Worte zu verlesen, die er Ulrich Hübner nachzurufen gedachte.“ Liebermann, Max: *Ansprache des Präsidenten Max Liebermann bei der Beisetzung von Professor Ulrich Hübner am 3. Mai 1932 in der Kapelle in Klein Gliencke. (Verlesen von Professor Philipp Franck)* 1932. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, PrAdK 0745, Bl. 157. Die gesamte Grabrede ist abgedruckt im Anhang, S. 185.

⁶⁶⁴ Liebermann: *Ansprache des Präsidenten Max Liebermann bei der Beisetzung von Professor Ulrich Hübner am 3. Mai 1932 in der Kapelle in Klein Gliencke. (Verlesen von Professor Philipp Franck)* 1932. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK 0745.

Nachrufen, die für Hübner erschien, war im negativen Sinne bemerkenswert.⁶⁶⁵

Positiv beurteilt wurde Hübners Schaffen retrospektiv in den Lübeckischen Blättern von H. Mahn und seiner Bedeutung für Lübeck dargestellt: „Lübeck hat dem Maler Ulrich Hübner, der in diesem Jahre das 60. Lebensjahr erreicht hätte, viel zu danken.“⁶⁶⁶ Auch die Berliner Akademie, der Hübner sich in den letzten Lebensjahren so intensiv widmete, würdigte seinem Gedenken mit einer Gedächtnisausstellung im Rahmen der Herbst-Ausstellung der Akademie der Künste 1932. Dort wird neben einer recht sachlichen Lebensbeschreibung Hübners unter der Nummer 301 auch sein letztes Werk ausgestellt und hervorgehoben, das *Schloss Berlin*. Zum Lebensende hat Hübner also doch einen Weg gefunden, den einst durch die Secession eher abgelehnten preußischen Staat durch dieses heute leider verschollene Architekturporträt still ins Bild zu setzen und zu repräsentieren. Diese stille Zurückhaltung Hübners wird auch in dem durchaus kritischen Nachruf Karl Schefflers hervorgehoben:

„Obwohl er einer der Träger vom Geiste der Berliner Sezession war, Senator der Akademie, Leiter eines Meisterateliers für Landschaftsmalerei und einer der zuverlässigsten Helfer bei allen Veranstaltungen der Akademie, hat sich der ruhige Mann mit dem beschwichtigenden Temperament immer still im Hintergrund gehalten und von dort aus das Gute zu wirken versucht. Er scheute den Lärm, im Leben und in der Kunst.“⁶⁶⁷

Zum Abschluss seines Nachrufes zitiert Scheffler Julius Elias: „In der reichen Generation der Begabungen aber und haltungsvollen Künstlermenschen, die eine gesegnete Epoche deutscher Malerei, die Periode des natürlichen Stils, rund, geschlossen und nachdrücklich zum Ablauf brachten, wird er einst unter den Thätigsten und Besten genannt werden“⁶⁶⁸. Doch mit dieser Beurteilung von 1918 sollten Elias wie auch Scheffler falsch liegen. Durch mangelnde Kontinuität in der Kunstrezeption bedingt durch den Nationalsozialismus, den zerstörten Nachlass und eine zu sehr linear entworfene Kunstgeschichtsschreibung ist der stille Ulrich Hübner wie eine Vielzahl anderer Künstler in die berüchtigte zweite Reihe der Kunstgeschichte abgerutscht. Irma Hübner war bereits am 10. März 1936 verstorben und am 4. Juni 1945 musste Marita Hübner das Haus der Eltern in Neubabelsberg innerhalb

⁶⁶⁵ Neben den lokalen Zeitungen konnten lediglich in den *Lübeckischen Blättern* und *Kunst und Künstler* Nachrufe auf Hübner ermittelt werden: A.D.: Ulrich Hübner. Der Maler Berlin und Potsdams, in: *Berliner Tageblatt*, 30.4.1932 – N.N.: Der Maler von Potsdam. Zum Tode von Ulrich Hübner, in: *Der Tag*, 1.5.1932b – N.N.: Ulrich Hübner, in: *Berliner Börsenzeitung*, 30.4.1932a – Fechner: Zum Tode Ulrich Hübners, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 1.5.1932 – Mahn 1932 – Scheffler, Karl: Ulrich Hübner, in: *Kunst und Künstler*, 31.1932, Heft 6, S. 220–222.

⁶⁶⁶ Mahn 1932, S. 294.

⁶⁶⁷ Scheffler 1932, S. 220.

⁶⁶⁸ Elias 1918, S. 236–239.

kürzester Zeit für Teilnehmer der Potsdamer Konferenz räumen. Eine Rückkehr war nie möglich. Der gesamte künstlerische wie persönliche Nachlass wurde so zerstört.⁶⁶⁹

⁶⁶⁹ Blühm 1988, S. 20.

SCHLUSS

Ulrich Hübner hatte das Talent zum Maler schon in die Wiege gelegt bekommen, wie Max Liebermann in seiner für Hübner verfassten Grabrede formulierte.⁶⁷⁰ Dem von ihm eingeschlagenen Weg stand dann als junger Mann aufgrund der familiären Wertschätzung künstlerischer Tätigkeit nichts im Wege. Schließlich waren der Großvater und der ältere Bruder ebenfalls Maler. Sein Talent konnte er in Karlsruhe an der Akademie bei Gustav Schönleber und Carlos Grethe ausbilden und in Berlin an der privaten Malschule Konrad Fehrs verfeinern.

Erst die Rückkehr nach dem Studium in seine Heimatstadt Berlin bringt Hübner in die Situation, sich durchsetzen und letztlich auch für einen Weg der künstlerischen Repräsentation entscheiden zu müssen. Seine Mitgliedschaft in der Berliner Secession geht auf seine persönliche Stellung, sein Selbstbewusstsein als Bürger und auf wirtschaftliche Erfolgsaussichten zurück, wie auch auf seine künstlerische Entscheidung für naturalistisch-impressionistische Landschaftsdarstellungen. Er ordnete sich der „Dachmarke“ der Berliner Secession unter und die dadurch entstehende institutionelle wie persönliche Verbindung mit dem Kunstsalon Cassirer festigte seine Angehörigkeit zu dieser bürgerlich und privatwirtschaftlich geprägten Kunstwelt in Berlin. Nach einer Findungsphase eroberte Hübner sich mit seinen entwickelten maritimen und lokalen Motiven als Maler einer moderat modernen Kunst sein Marktsegment und erfuhr in dieser Rolle positive wie negative Kritik. Sein Schaffen geriet so in den Kern des Kunstdiskurses um die Eigenartigkeit der deutschen Kunst.

Die liberale Kunstmarktwirtschaft, der dargelegte Kunstdiskurs um die deutsche Kunst und die Internationalisierung der Kunstwelt hatten großen Einfluss auf die Wahrnehmung von Hübners Werk. Sein gesamtes Werk, bis in das Spätwerk hinein, weist Einflüsse aus verschiedenen künstlerischen Stilen auf. Immer wieder zeigen sich französische, aber auch niederländische und deutsche Vorbilder, was von den Kritikern ganz unterschiedlich wahrgenommen und beurteilt wurde. Auch mit zunehmendem Alter hielt er die Stellung der moderaten Moderne. Die Einflüsse von expressiver und sachlicher Malerei, die sein Spätwerk betreffen, blieben stets moderat. Somit konnte er auch das Publikum erreichen, das der Kunst der Avantgarde kritisch gegenüber stand. Damit vermittelte er auch in den politisch unruhigen Zeiten des Ersten Weltkrieges und der Weimarer Republik stets künstlerische wie gesellschaftliche Kontinuität.

⁶⁷⁰ Siehe dazu die abgedruckte Grabrede im Anhang S. 185

Hübner gehört zu denjenigen Künstlern, die nicht die Speerspitze der Avantgarde waren, sich aber für ihre Kunst engagierten und sich eine Nische auf dem umkämpften Kunstmarkt erarbeiteten. Er steht dabei exemplarisch für den allgemein herrschenden, in der Literatur aber wenig thematisierten Stilpluralismus und eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die die Kunst bis heute prägt. Man mag noch Hübner in die Aufzählung einfügen, wenn Heinrich Klotz über Liebermann und Corinth urteilt, sie „gehörten mehr noch dem 19. als dem 20. Jahrhundert an. Doch war es ihnen gelungen, zwischen Menzel und Leibl, zwischen Historienmalerei und Impressionismus eine selbstständige Position zu behaupten, die [...] von der Tradition gespeist und zugleich von der Moderne belebt war. Gerade ihre Zwischenstellung zeichnet diese Maler aus.“⁶⁷¹ Diese Zwischenstellung macht sie für das Publikum so wichtig. Keine Gesellschaft kann per Manifest oder Kunstwerk in ‚die Moderne‘ katapultiert werden, es sind politisch wie auch gesellschaftlich und kulturell stets Übergänge nötig. Hübner steht für einen solchen Übergang, für eine solche Zwischenzeit, sogar im doppelten Sinne. Zunächst engagierte er sich in der Berliner Secession, die zur Zeit ihrer Gründung und in den Jahren danach den Übergang von der streng akademisch bewerteten Kunst zu einem pluralistischen Kunstgeschehen in Berlin verkörperte. Nach etlichen Auseinandersetzungen, Abspaltungen und Neugründungen innerhalb der Secession steht Hübner mit seiner Berufung als Meisterschulvorsteher an der Hochschule der Berliner Akademie für den Übergang der ehemals „revolutionären“ Kunst in den klassischen Kanon. Nach einer ersten Kriegsbegeisterung, die in einem Gemälde sowie in den Beiträgen für Paul Cassirers *Kriegszeit* zum Ausdruck kam, zog Hübner sich in die Idylle der Kleinstädte Potsdam und Travemünde zurück. Je nach Motiv zeigte er sich zwar von anderen Einflüssen geprägt, entwickelt sich schließlich sachlicher und fast schon expressiver in Farbigkeit und Duktus weiter, doch blieb er immer seinem Motiv, der Stimmung der Landschaft, und damit auch seinem Publikum treu. Sicherlich auch bedingt durch sein Alter und seine gesellschaftliche Position behielt er seinen moderaten impressionistischen Stil insbesondere in den Ansichten von der Küste bei. Die Einflüsse expressiver und sachlicher Malerei im Spätwerk wendet Hübner nur auf Ansichten aus Berlin und Hamburg an. Er passt seine Malerei dem *Sense of Place* an – expressive Darstellungen aus Travemünde entsprächen weder den Erwartungen des dort ansässigen Publikums noch konnte er mit der flächigeren Malweise das Verhältnis von Wasser, Licht und Luft so gut festhalten wie mit der impressionistischen. Zwar ist sein Schaffen wie das vieler Kollegen durch internationale Einflüsse geprägt, sein

⁶⁷¹ Klotz 2000, S. 218–219.

Publikum bleibt jedoch weitestgehend national auf Deutschland beschränkt und durchaus sehr bürgerlich, wie durch die Verbreitung in privaten Ausstellungen, der Secession und der Galerie Cassirer oder der Auftrag der Kaufmannschaft zu Lübeck deutlich wurde. Seine Ausstellungserfolge in den USA bleiben Einzelfälle. Weitere internationale Ausstellungsbeiträge, wie sie etwa für Max Liebermann in Paris nachgewiesen sind, sind für Hübner nicht bekannt. Die moderate Haltung Hübners kam damit nicht nur seinem künstlerischen Interesse, sondern auch seinem wirtschaftlichen Erfolg auf nationaler Ebene entgegen.

Trotz seiner von staatlichen Seite zunächst weniger geschätzten Kunst in den Jahren vor 1913 aber auch in der gesellschaftlich anerkannten Position danach politisierte Hübner nicht, weder in seinem Werk noch wurde er kunstpölitisch tätig, sieht man von seiner Stellungnahme etwa im Vinnen-Streit ab. Selbst seine Werke für Paul Cassirers *Kriegszeit* zeigten lediglich eine verbreitete Kriegsbegeisterung, die sich jedoch im Wesentlichen auf sein Sujet der Seelandschaft bezogen. Er wendete sich ganz der Gesellschaftsschicht als Publikum zu, der er selbst entstammte und die sich für seine Malerei begeistern ließ und blieb damit den öffentlichen Auseinandersetzungen fern, soweit es ihm möglich war. Auch die an ihn und andere von der Kunstkritik herangetragene Frage nach ‚der deutschen Kunst‘ ließ Hübner unbeantwortet – er ließ stets sein Werk für sich sprechen. Wesentlich in dieser Betrachtung war deshalb auch die zeitgenössische Rezeption seines Werkes und die Verschränkung der subjektiven Wahrnehmung von Heimat, Landschaft und Nation. Dabei trifft auf Hübners Publikum zu, was Werner Hofmann über die Kunstrezeption von Nationen schrieb: „Nationen können nicht malen; sie können sich nur in Kunstwerken erkennen.“⁶⁷² Einige der Nationsangehörigen konnten dies in Hübners Werken, wie aus den Kritiken und auch aus Mahns Nachruf von 1932 hervorgeht.⁶⁷³

„Das nationale Moment ist eine Verbindungsmöglichkeit zwischen dem subjektiv Betrachteten des Künstlers, der deutsch ist und das auch wiedergibt, und dem Betrachter, der auch diese subjektiven Emotionen in sich beherbergt und das Dargestellte auf dieser Weise nachvollziehen bzw. emotional-intuitiv begreifen und verstehen kann. Nur so sind die Besprechungen der Sezessionskunst aus deutsch-nationaler Sicht verständlich. Die nationale Begriffsbestimmung und -diskussion erfährt hierdurch eine Erweiterung und wird mehr auf das privat-subjektiv Erfahrbare in der ganz persönlichen kommunikativen Verbindung zwischen dem Künstler und seinem Kunstwerk und dem Betrachter verschoben.“⁶⁷⁴

⁶⁷² Hofmann, Werner: *Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift*, Leipzig 1999, S. 47.

⁶⁷³ Mahn 1932, S. 294.

⁶⁷⁴ Rogers 1998, S. 264–265.

Ein bürgerlicher Impressionismus

Hübners Landschaften standen bei seinem Publikum und den Kritikern für die Heimat und die Kontinuität regionaler Identität. Sie waren und sind für das Publikum eine gegenwärtige und zukünftige Versicherung der Herkunft und Umgebung, die durch die subjektiv deutbare Stimmung der (menschlich gestalteten) Landschaft einen *Sense of Place* erzeugt und Kontinuität herstellt ohne etwa einen nationalen Mythos zu bilden.⁶⁷⁵ Hübners Kunst ist deutsch, weil er Deutscher ist, weil er deutsche Landschaft, Städte und Häfen und eben Impressionen davon zeigt und weil das Publikum genau dies in seinem Werk erfassen konnte. Welche Technik dabei angewendet wurde, war den Anhängern einer moderaten Moderne dabei zweitrangig. „Die verschiedenen Methoden der Zerlegung und der Skizzierung erzeugen im Grunde eine ähnliche Wirkung, und zwar den Eindruck des unmittelbar Geschauten, der ‚Impression‘.“⁶⁷⁶ Somit handelt es sich bei der Malerei Hübners und der vieler Kollegen durchaus um deutschen Impressionismus. Inwiefern dieser im Vergleich zum französischen Impressionismus andere Wege fand, verspätet einsetzte und anders zu Erfolg kam ist nicht das entscheidende Bewertungskriterium. Die künstlerische Auffassung ist entscheidend und diese war impressionistisch, im weitesten Sinne, und wurde von vielen Künstlern, auch außerhalb Berlins vertreten, wie nicht zuletzt die Sammlungsbewegung des Deutschen Künstlerbundes zum Ausdruck brachte.⁶⁷⁷

Die lokale wie nationale bürgerliche Verbundenheit machte schließlich auch den Erfolg Hübners aus. Dies hatten auch die Rezensenten zum Ende seines Lebens begriffen und so schreibt Bruno Weber in seiner Besprechung der Gedächtnisausstellung für Hübner in der Preußischen Akademie der Künste:

„Die heiter strahlende Landschaftswelt mit viel Laub und viel Wasser, die Ostseeküste, die Havelseen, Berlin, Potsdam, Travemünde leuchten hier in sympathischer atmosphärischer Wiedergabe, in einer optimistischen großbürgerlichen Malerei im besten Sinne des Wortes, wie sie vielleicht nicht so schnell wiederkehrt.“⁶⁷⁸

Damit sollte Werner leider Recht behalten. Hübner ist ein Beispiel für diejenige Generation, die aus der öffentlichen Wahrnehmung verschollen war, weil seit 1933 keine Kontinuität

⁶⁷⁵ Vgl. Germer, Stefan: *Retrovision. Die Rückblickende Erfindung der Nation durch die Kunst*, in: Monika Flacke (Hg.): *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*. Ausst.-Kat. Berlin 1998.

⁶⁷⁶ Blühm 1992, S. 441, mit einem nicht näher kenntlich gemachten Zitat von Karl Scheffler.

⁶⁷⁷ Vgl. zu der Frage, ob es sich um einen nationalen oder lokalen Stil handelt: Kellein, Thomas: *Was ist der deutsche Impressionismus?* Vorwort und Dank, in: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.): *Der deutsche Impressionismus*. Ausst.-Kat. Bielefeld, Köln 2009, S. 7–9, hier S. 7–8. – Wesenberg 2006, S. 12.

⁶⁷⁸ Werner, Bruno E.: Die Herbstausstellung der Preußischen Akademie, in: *Die Kunst*, 34.1932, Heft 2, S. 91–96, hier S. 93–95.

zur Weimarer Republik und ihrer Großbürgerlichkeit gewünscht war. In den Jahren nach 1945 war wiederum die Kontinuität des Begriffes Heimat und damit auch der regionalen Identität aufgrund ihrer Persionen im Nationalsozialismus nicht erwünscht. Viele der Kollegen und Sammler Hübners konnten zu diesem Zeitpunkt ohnehin nicht mehr für seinen künstlerischen Nachlass eintreten. Dies, wie auch die Tatsache, dass Hübner einer moderaten Moderne zuzuordnen ist, die bereits vor 1933 immer weniger wahrgenommen wurde, führten Hübners Werk in die Vergessenheit. Für seine Werke und dessen Besitzer besteht die Kontinuität der regionalen Identität aber dennoch in einem ganz positiv besetzten Sinne in Bezug auf die dargestellte Heimatlandschaft.

Auch wenn die Kunstgeschichtsschreibung ihn aus verschiedenen Gründen lange außen vor ließ, historisches Material wie ein Nachlass o.ä. nicht vorhanden ist; die vielen privaten Sammler, die ich im Laufe der Zusammenstellung des 'Werkverzeichnis' treffen durfte, schätzen den Maler Ulrich Hübner nach wie vor. Es werden sicherlich keine Höchstpreise für Werke Hübners erzielt, das war auch Zeit seines Lebens nicht anders. Es werden von seinen Werken keine revolutionären Erkenntnisse oder Kunstentwicklungen erwartet. Die Sammler schätzen, wie schon viele der zeitgenössischen Kritiker, Hübners Fähigkeit, die Stimmung der Landschaft in ihrer jeweiligen Lokalverfassung – als Stadtlandschaft, als See-landschaft oder auch als Gartenlandschaft zu erfassen und zu transportieren. Dies vermittelt ihnen ihre Heimat, im allerbesten Sinne und ohne ideologische Aufladung. Diese Faktoren sind es, die seinen Werken die Zeitlosigkeit bescheinigen und seine Beliebtheit in dem Marktsegment der oberen, vornehmlich norddeutschen, bürgerlichen Mittelklasse begründet. Hübners Schaffen steht damit bis heute für Kontinuität, nicht für den Wandel, und trägt darin sein künstlerisches Kapital.

In diesem Sinne wird die Arbeit an dem Werkverzeichnis immer weiter geführt. Der Exkurs zur Graphik Hübners hat schon das nächste Forschungsfeld offengelegt. Eine solche Arbeit hat zwar einen Schluss, wird jedoch nie vollständig beendet sein.

ANHANG

Biographische Übersicht

1872	Am 17. Juni in Berlin-Charlottenburg als jüngster von vier Geschwistern unter dem vollen Namen Ernst Johann Ulrich Hübner geboren
1890	Der Bruder Heinrich Hübner nimmt das Malereistudium in Düsseldorf auf
1891	Abitur am Königlichen Wilhelm Gymnasium Berlin
1891	Militärdienst bis 1892
1892	Aufnahme des Studiums an der Großherzoglichen Badischen Akademie der bildenden Künste Karlsruhe
1895	Rückkehr nach Berlin, Unterricht in der Akademie Fehr
1897	Italienreise. Erste Teilnahme an Große Berliner Kunstausstellung
1898	Atelier in der Steglitzer Str. 22, erste Teilnahme an der Ausstellung im Münchener Glaspalast
1899	Lehrer in der Landschaftsklasse der Malerinnenschule (bis 1906) Mitglied der Berliner Secession
1901	1. Goldene Medaille der Ausstellung im Glaspalast München
1903	gemeinsame Wohnung mit dem Bruder Heinrich in der Kurfürstenstr. 128. Mitglied des neugegründeten Deutschen Künstlerbundes
1904	Parisreise (?)
1904	Adresse: Hohenzollernstr.
1905	Gewinner Villa-Romana-Preis des Deutschen Künstlerbundes. Ab Dezember in Florenz. Preisträger im Preisausschreiben um Reklameentwürfe für Gemeinschaftswerbung von Ludwig Stollwerck und Otto Henckell
1906	Dauerhafter Umzug nach Travemünde, Kaiserallee 47. Vorstand der Berliner Secession bis 1907
1908	Hollandreise
1909	Lovis Corinth malt Irma MacLachlan
1911	Hollandreise; Englandreise 19.9.1911: Heirat der langjährigen Lebensgefährtin Irma MacLachlan (geb. Vollgold), Standesamt in Hamburg
1912	Mitglied „Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit“. Schottlandreise. Auszeichnung mit lobender Erwähnung in der Ausstellung des Carnegie Institutes Pittsburgh
1913	Umzug nach Lübeck in die Fritz-Reuter-Str. 9
1914	Berufung zum Vorsteher des Meisterateliers für Landschaftsmalerei der Königlichen Hochschule für bildende Künste Berlin. Bezug des Hauses Luisenstraße 16 in Neubabelsberg
1919	Ernennung zum ordentlichen Mitglied der Akademie; stellvertretender. Vorsitzender der neugegründeten "Vereinigung Lübecker Bildender Künstler"
1927	Berufung in die Ankaukskommission der Nationalgalerie Berlin
1932	Am 29. April verstirbt Hübner in seinem Haus an einem Schlaganfall. Die Grabrede Max Liebermanns wird bei der Beisetzung von Philipp Franck verlesen
1936	am 10.3. verstirbt Irma Hübner
1945	Das Haus der Familie Hübner in Neubabelsberg muss innerhalb kürzester Zeit geräumt werden. Der Nachlass sowie die Kunstsammlung werden zerstört oder sind verschollen.

Grabrede

Die Grabrede wurde verfasst von Max Liebermann und liegt als maschinen geschriebener Text mit handschriftlichen Anmerkungen von Philipp. Franck (kursiv) im Archiv der Akademie der Künste vor.⁶⁷⁹
Titelblatt: „Ansprache des Präsidenten Max Liebermann bei der Beisetzung von Professor Ulrich Hübner am 3. Mai 1932 in der Kapelle in Klein Glienicke. (Verlesen von Professor Philipp Franck)“

„Einleitung

Verehrte Leidtragende!

Der Präsident der Akademie der Künste, Herr Professor Max Liebermann, ist leider infolge seines hohen Alters nicht in der Lage, bei der heutigen Trauerfeier persönlich zu erscheinen, obwohl es sein sehnlicher Wunsch wäre, dem ihm seit vielen Jahren eng befreundeten Kollegen Ulrich Hübner die letzte Ehre zu erweisen. Auf seine Bitte habe ich es übernommen, Ihnen die Worte zu verlesen, die er Ulrich Hübner nachzurufen gedachte. Sie lauten

(siehe Anl.)

Schluss

Verehrte Leidtragende!

Die Worte Max Liebermanns, die Sie aus meinem Mund vernommen haben, sind auch uns aus der Seele gesprochen und wir empfinden sie bewegten Herzens mit. Wir alle werden Ulrich Hübners Namen in hohen Ehren halten und scheiden im schmerzlichen Bewusstsein des unersetzlichen Verlustes, den die Akademie erlitten hat, aber auch voll herzlichen Dankes von ihm. Fahre hin, Ulrich Hübner, fahre hin in Frieden!“

„Jäh wie ein Blitz aus heiterem Himmel, traf uns die Trauerbotschaft vom Tode Ulrich Hübners: war er doch noch zwei Tage zuvor in der Akademie, zwar weniger frisch als sonst, aber wie stets voll anteilnahme für die Arbeiten der Akademie. Er, der ein Vierteljahrhundert Jüngere, der mir Herfer und Mitarbeiter seit der Gründung swe Berliner Seession, seit mehr als 30 Jahren war. Der in Berlin geborene und in Karlsruhe für seinen Beruf ausgezeichnet erzogene junge Mann hatte damals durch seine frischen, einfachen Arbeiten in der Ausstellung am Lehrter Bahnhof die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Rasch vollzog sich sein Aufstieg nach dem Gesetz, nach dem er angetreten.

Vater- und mütterlicherseits war er einer hochgeachteten Familie entsprossen, der Sohn eines Porfessors an der Berliner Universität, der mit einer Tochter des berühmten Droysen des preussischen Historiographen verheiratet war. Er war der Enkel des Nazareners Julius Hübner, dessen Frau eine Schwester des Malers Ed. Bendemann, die Schwieger[unleserlich] von Gottfried Schadow, war. In Ulrich Hübner war nicht nur Blutsverwandschaft, sondern auch Wesensverwandschaft mit dem grössten Bildhauer Gottfried Schadow. Dessen Haus, in dem sich Fresken von Bendemann [durchgestrichen: von seinem Sohn Wilhelm Schadow] befinden, zu einem Schadow-Museum umzugestlaten, war Ulrich Hübners Lieblingsgedanke, der ihn bis zuletzt lebhaft beschäftigte.

Die handwerksmässige Tüchtigkeit des Entschalfenen, die Ehrlichkeit gegen seine Natur, lag ihm im Blute, seine Gewissenhaftigkeit der Kunst gegenüber. Er war und wollte einfach Maler sein, der malte, was ihn wrregte [sic] und entzückte: das einzige und höchste Problem aller Kunst. Und weil er das wusste, oder richtiger, weil er das fühlte, war er keine sogenannte ‚problematische Natur‘, die nach der Goethischen Definition des Wortes keiner Lage gewachsen ist und darum keiner genug tut - sondern im Gegenteil: die Arbeit an der Kunst ist das Problem des Künstlers. Das Uebrige, also die Kunst, ist Gnade, Geschenk der gütigen Natur, über das zu grübeln müssig, ja mehr als müssig, für den Künstler geradezu lähmend ist. Die Phantasie des geborenen Künstlers, der weiss, das Kunst Können ist, richtet sich allein auf deren Gestaltung, das Schöpferische dem Schöpfer überlassend, wie Leibl sagt: wenn ich male, was ich sehe, male ich die Seele mit; ob und inwieweit dies dem Künstler gelungen ist, mag eine spätere Zeit entscheiden. Des Künstlers Arbeitsfeld ist das Sichtbare; aus der Technik des Werkes geht dessen Inhalt hervor. auf die Technik beschränkt sich der Künstler, anders überspannt er - wie das jetzt leider Mode geworden ist - sein Talent. Ulrich Hübners gleichmässiges, vermittelndes Temperament kam ihm ihm bei seiner Tätigkeit in den akademischen Ausstellungen sehr zu statten: ohne Voreingenommenheit und - was bei Künstlern so selten - ohne an seine eigene Produktion zu denken - versuchte er, jede Werke das Günstige abzugewinnen. Nicht etwa, dass er seinen Göttern untreu wurde, er blieb der er war. Der heranreifenden künstlerischen Jugend galt vor allem sein Interesse: daher seine vorzüglichen Resultate als Lehrer. Man kann schon heute von einer Hübner-Schule, in der die gute Berliner Tradition, die sich noch von unserem grössten Landschaftler Blechen

⁶⁷⁹ Liebermann: *Ansprache des Präsidenten Max Liebermann bei der Beisetzung von Professor Ulrich Hübner am 3. Mai 1932 in der Kapelle in Klein Glienicke. (Verlesen von Professor Philipp Franck)* 1932. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Nr. PrAdK 0745

herschreibt, sprechen und deren Devise *natura artis magistra* ist. Und kann es eine andere Devise geben? Abbild oder Sinnbild der Natur und wie die spitzfindige Terminologie der Aestheten sonst noch lautet, was ist der Unterschied anderes, als das tiefere oder weniger tiefe Eindringen des Künstlers in die Natur. Und was ist denn das Eindringen in die Natur? Das Talent des Künstlers, das ihm von einem gütigen Geschick in die Wiege gelegte Pfund mit dem er ehrlich wuchern soll!

Und wenn einer ehrlich mit dem ihm verliehen Pfunde gewuchert hat, so unser dahingeschiedene[r] Freund und Kollege! Er hat sich vollendet.

Und so lasst uns Abschied nehmen von dem, was irdisch war an dem teuren Entschlafenen mit den Worten Goethes auf Miedings Tod:

Fest steh' Dein Sarg in wohlgegnnter Ruh,

Mit lockerer Erde deckt ihn leise zu.

Und sanfter als das Leben liege dann

Auf Dir des Grabes Bürde, guter Mann!“

Ausstellungsverzeichnis

Es ist nur die Literatur zur jeweiligen Ausstellung verzeichnet, in der Ulrich Hübner genannt oder rezensiert wird. Die Ausstellungskataloge sind zur besseren Auffindbarkeit als Vollnachweise aufgeführt.

1897	Berlin	Grosse Berliner Kunst-Ausstellung. (1. Mai bis 26. September 1897) 704 Herbstsonne; 705 Hafen von Sassnitz (Aquarell) Lit.: <i>Grosse Berliner Kunst-Ausstellung</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1897.
1898	Berlin	Grosse Berliner Kunst-Ausstellung (29. April bis 16. Oktober 1898) 447 Octobersonne, 448 Hinter dem Dorfe, 449 Am Hafen Lit.: <i>Grosse Berliner Kunst-Ausstellung</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1898.
1898	München	Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 433 Landschaft mit Mühle (Frühsonne); 424 Nachmittagssonne; 435 Alte Häuser am Strom Lit.: Münchener Künstlergenossenschaft: <i>Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast</i> . Ausst.-Kat. München 1898.
1899	Berlin	Künstlerhaus - Freie Kunst Lit.: N.N. 1899a, S. 171.
1899	Berlin	Galerie Keller und Reiner: Lesser Ury, Ulrich Hübner, Heinrich Hübner, Richard Engelmann Lit.: N.N. 1899b
1899	Königsberg	39. Kunstausstellung zu Königsberg i. Pr. In der Sommerbörse (12. März bis 23. April 1899) 186 Am Hafen; 187 Spätherbst; 188 Novemberstimmung, Radirung Lit.: Meyer-Bremen 1993, S. 46.
1899	Dresden	Deutsche Kunstausstellung Dresden (ab 20. April 1899) 204: Landschaft (WVZ-Nr. 7) Lit.: Schumann 1899
1899	Berlin	Deutsche Kunstausstellung der Berliner Secession (ab 20. Mai 1899) Abendsonne Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der Deutschen Kunstausstellung der Berliner Secession</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1899.
1900	Düsseldorf	Ausstellung von Künstler-Radierungen Am Altrhein; Novemberstimmung Lit.: N.N. 1900b – N.N. 1900a
1900	Berlin	Galerie Keller & Reiner Freie Kunst/Toorop Abend im Dorfe Lit.: P.W. 1900
1900	Berlin	Zweite Kunstausstellung der Berliner Secession (ab 9. Mai 1900) Blick auf die Lennéstrasse (ABB), Am Strom, Winter Sonne Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der zweiten Kunstausstellung der Berliner Secession</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1900. – Rosenhagen 1900, Abb. S. 479
1900	München	Jahresausstellung im Königlichen Glaspalast 439 Oktobertag (WVZ-Nr. 7) Lit.: Münchener Künstlergenossenschaft: <i>Münchener Jahres-Ausstellung Glaspalast</i> . Ausst.-Kat. München 1900.
1900	Düsseldorf	Zweite Grosse Aquarellausstellung im Kunstgewerbemuseum (25. November 1900 bis Anfang Februar 1901) 106 Meeresstille; 107 Warnemünde; 108 Sommermorgen – Windmühle Lit.: Kunstgewerbemuseum Düsseldorf: <i>Zweite grosse</i>

		<i>Aquarellausstellung im Kunstgewerbemuseum Düsseldorf veranstaltet von der Hof-Kunst- und Gemälde-Handlung Bismeyer & Kraus. 25. November 1900 bis Anfang Februar 1901. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1900.</i>
1901	Düsseldorf	Düsseldorfer Aquarell-Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Lit.: N.N. 1901b
1901	Berlin	Bruno & Paul Cassirer Jg. 3, Ausst. 8 (24. März-19. April 1901) Strand mit Menschen und bewegtem Meer; Kleines Strandbild mit Hafeneinfahrt; Warnemünde; Meerstudien von der Ostsee und Heringsdorf; "Landschaft in Pommern"; Landschaft in stürmischem Norwest und klarer heller Luft; Stromlandschaft; "Kurfürstendamm bei Thauwetter"; "Herkulesbrücke" in spätherbstlicher Stimmung; Winterlandschaft mit Gebäuden und Garten; Porträtstudien Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011a, S. 445–454. – Rosenhagen 1901a – Ganske 1901 – Vollmar 1901a – Stahl 1901a – N.N. 1901a – Herzog 1901 – Osborn 1901 – Rosenhagen 1901e
1901	Dresden	Internationale Kunstausstellung Dresden (20. April bis 20. Oktober 1901) 298 Brandung - Abend Lit.: <i>Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung Dresden</i> . Ausst.-Kat. Dresden 1901.
1901	Berlin	Dritte Kunstausstellung der Berliner Secession (ab 8. Mai 1901) 101 Leipziger- und Friedrichstrassen-Ecke. Dezemberstimmung. (WVZ-Nr. 16) 102 Stilleben 103 Interieur Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der dritten Kunstausstellung der Berliner Secession</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1901. – Rosenhagen 1901b
1901	Berlin	Bruno & Paul Cassirer Jg. 3, Ausst. 10 (ca. 17. Mai bis 30. September 1901) Sommerlandschaft mit Feld an Fuß eines Hügels; Stubeninterieur mit Blick in Nebenzimmer Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011a, S. 470–480. – Norden 1901 – Pietsch 1901
1901	München	Jahresausstellung im Königlichen Glaspalast (1. Juni bis Ende Oktober 1901) 813 Blick auf Warnemünde (Septembersonne); 814 Am Strom (Graues Wetter) Lit.: Münchener Künstlergenossenschaft (Hg.): <i>VIII. Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast</i> . Ausst.-Kat. München 1901.
1901	Berlin	Vierte Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste (ab. 1. Dezember 1901) 238 Warenhaus Tietz, Kreidezeichnung; 239 Landstrasse, Radierung; 240 Leipziger- und Friedrichstrassen Ecke, Gouache (WVZ-Nr. 16); 241 Seestück, Aquarell; 242 Flusslandschaft Aquarell Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der vierten Kunstausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1901. – Rosenhagen 1902b
1901	Berlin	Salon Cassirer, Kollektivausstellung Jg. 4, Ausst. 2 (28. November bis 27. Dezember 1901) Hafen von Warnemünde (mehrere Darstellungen, WVZ-Nr. 20 möglich); Humboldtschlößchen Tegel (WVZ-Nr. 13); Lawntennisplatz in Berlin W.; Damenporträt (WVZ-Nr. 6 möglich); keramisches Stilleben Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 50–71. – Stahl 1901b – Rosenhagen 1901f – Vollmar 1901b
1902	Berlin	Salon Cassirer Jg. 4, Ausst. 8 Sommerausstellung (Anfang Mai bis Ende September 1902) Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 151–156. – Rosenhagen

1902	Berlin	<p>1902c Fünfte Ausstellung der Berliner Secession (26. April bis 5. Oktober 1902) 95 Balkonlogen im Metropoltheater (WVZ-Nr. 22); 96 Ausfahrende Dampfer (WVZ-Nr. 18); 97 Damenportrait [unverkäuflich] (WVZ-Nr. 23); 98 Strasse Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der fünften Kunstausstellung der Berliner Secession</i>. Ausst.-Kat. Berlin 1902. – Rosenhagen 1902a, Abb. S. 444</p>
1902	Berlin	<p>Sechste Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste (ab 29. November) 230 Fischerboote auf Finkenwärder, Aquarell; 231 Landschaft, Kohlezeichnung Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der sechsten Kunstausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste</i>. Ausst.-Kat. Berlin 1902. – Rosenhagen 1903a</p>
1902	Berlin	<p>Salon Cassirer Jg. 5 Ausst. 1 (5. Oktober bis 13. November 1902) Ein ungenanntes Werk Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 171–192.</p>
1902	Berlin	<p>Salon Cassirer Jg. 5 Ausst. 3 (14. Dezember 1902 bis ca. 15. Januar 1903) Bilder vom Hamburger Hafen und der Alster; Flussbilder mit Schiffen; "Haus in Fontenay" Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 213–230. – Echte und Feilchenfeldt 2011b Rosenhagen 1902d – Osborn 1902 – Vollmar 1902 – Bie 1902 – Glaser 1903 – Rosenhagen 1903c</p>
1902	Düsseldorf	<p>Die deutschnationale Kunstausstellung Düsseldorf (1. Mai bis 20. Oktober 1902) 427 Warnemünde; 428 Warnemünde (WVZ-Nr. 20 möglich) Lit.: Düsseldorf Künstlergesellschaft: <i>Katalog der Deutsch-Nationalen Kunst-Ausstellung</i>. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1902. – Haenel 1902</p>
1903	Berlin	<p>Siebte Ausstellung der Berliner Secession (4. April bis 2. August 1903) 89 Japanisches Stillleben (WVZ-Nr. 35); 90 Landschaft (WVZ-Nr. 34); 91 Figur mit Interieur (WVZ-Nr. 25); 92 Interieur Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der siebenten Kunstausstellung der Berliner Secession</i>. Ausst.-Kat. Berlin 1903. – Rosenhagen 1903b Abb. S. 415. – N.N. 1903</p>
1903	Berlin	<p>Achte Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste (ab 14. November 1903) 255 Ausfahrender Dampfer, Gouache; 256. 257 2 Landschaften, Aquarelle; 258-60 3 Kohlezeichnungen; 261 Interieur, Tuschzeichnung Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der achten Kunstausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste</i>. Ausst.-Kat. Berlin 1903. – Rosenhagen 1904c</p>
1903	Berlin	<p>Salon Cassirer Sommerausstellung Jg. 5 Ausst. 9 (Ende Mai bis Anfang Oktober 1903) Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 323–328.</p>
1903	Berlin	<p>Salon Cassirer Jg. 6 Ausst. 2 Collectionen Francisco de Goya Collectionen Ulrich Hübner und Ed. Munch (5. November bis 1. Dezember 1903) Hamburger Hafen (2 Darstellungen); Strandpromenade Travemünde; Düne in Travemünde; Verwelkte Hortensien; Wasserszenen aus dem helleren Travemünde; Höfe alter Straßen mit malerischem Gerümpel Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 369–392. – Bie 1903 – Norden 1903</p>
1904	Berlin	<p>Salon Cassirer Jg. 6 Ausst. 4 (10. Januar bis 8. Februar 1904) Garten nach dem Regen [außer Kat.] Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 436. – Pietsch 1904</p>

1904	Berlin	Salon Cassirer Jg. 6 Ausst. 10 Sommerausstellung (15. Juni bis 15. September 1904) Landschaften Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 521–528.
1904	Berlin	Neunte Ausstellung der Berliner Secession- Frühjahrsausstellung (ab. 3. Mai 1904) 98 Der Strom [fälschlicher Weise als mit Abb. gekennzeichnet. Abb zeigt aber Nr. 100]; 99 Stilleben; 100 Frühling in Zeuthen (Abb. WVZ-Nr. 39); 101 Stadtansich Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der neunten Ausstellung der Berliner Secession</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1904. – Rosenhagen 1904a – Heilblut 1904
1904	Düsseldorf	Internationale Kunstausstellung im Städtischen Kunstpalast (1. Mai bis 23. Oktober 1904) 799 Alter Hof in Travemünde [fälschlicher Weise als mit Abb. gekennzeichnet. Abb. zeigt aber Nr. 800]; 800 Marine (WVZ-Nr. 36) Lit.: Städtischer Kunstpalast: <i>Katalog der internationalen Kunstausstellung Düsseldorf</i> . Ausst.-Kat. Düsseldorf 1904.
1904	München	Zehnte Ausstellung der Münchener Secession: Der Deutsche Künstlerbund in Verbindung mit einer Ausstellung erlesener Erzeugnisse der Kunst im Handwerk (31. Mai bis Ende Oktober) 55 Frühling an der Oberspree; 56 Ein Boot Lit.: Münchener Secession: <i>Offizieller Katalog der X. Ausstellung der Münchener Secession/Der Deutsche Künstlerbund</i> . Ausst.-Kat. München ³ 1904.
1904	Berlin	Salon Cassirer Jg. 7, Ausst. 2 Werke von Hans Baluschek, Martin Brandenburg, Robert Breyer, Ulrich Hübner, Emil Pottner, Vincent van Gogh, Plastiken von Georg Kolbe. (22. November bis 17. Dezember 1904) 72. Warnemünde, Georginenplatz; 73. Warnemünde, Strand (WVZ-Nr. 36 möglich) ; 74. Warnemünde, Hafen; 75. Warnemünde, Veranden; 76. Rostock (WVZ-Nr. 38); 77. Strandkörbe; 78. Herbststudie; 79 Nikolaikirche in Rostock (WVZ-Nr. 37); 80. Graues Wetter (WVZ-Nr. 41 möglich); 81 Dreimaster Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 571–598. – Bie 1904 – Stahl 1904 – Rosenhagen 1904b
1905	Königsberg	42. Kunstausstellung zu Königsberg i. Pr. in der Börse (19. März bis 30. April 1905) 241 Hafen von Warnemünde; 242 Regattahafen Lit.: Meyer-Bremen 1993, S. 78.
1905	Berlin	Salon Cassirer Jg. 7 Ausst. 7, (29. April bis Juni 1905) 42. Frühling in Zeuthen (WVZ-Nr. 39); 43. Strand von Warnemünde WVZ-Nr. 36 möglich); 44. Schanze in Warnemünde Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 683–708. – Rosenhagen 1905b – Bie 1905
1905	Berlin	Salon Cassirer Jg. 7. Ausst. 8 Sommerausstellung (Juni bis Ende September 1905) Wasserbild Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 709–714. – Delpy 1905.
1905	München	Neunte Internationale Kunstausstellung München (1. Juni bis Ende Oktober 1905) 556 Hafen von Warnemünde; 557 Tulpenstilleben Lit.: Münchener Künstlergenossenschaft: <i>IX. Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1905. – Ostini 1905
1905	Berlin	Zweite Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes (ab 19. Mai 1905) 82 Heilige Geist Kirche in Potsdam (mit Abb. WVZ-Nr. 45); 83 Ausfahrender Dampfer (WVZ-Nr. 40); 84 Stilleben [Flieder] (WVZ-

		Nr. 52) Lit.: Deutscher Künstlerbund: <i>Katalog der zweiten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1905. – Rosenhagen 1905a, Abb. S. 532.
1906	Berlin	Elfte Kunstausstellung der Berliner Secession (21. April bis 7. Oktober 1906) 133 Die Finkenwärder Boote, 134 Frühling bei Florenz, 135 Stilleben Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der elften Ausstellung der Berliner Secession</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1906. – Rosenhagen 1906 – Heilblut 1906 – N.N. 1906
1906	Berlin	Salon Cassirer Jg. 8 Ausst. 7 (16. März bis Mitte Juni 1906) Landschaften Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2012, S. 193–214. – Auerswald 1905.
1906	Berlin	Salon Cassirer Jg. 9 Ausst. 2. Kollektionen Max Liebermann und Walter Leistikow. Gemälde Alter Meister (1. Bis 30. November 1906) Brandung [außer Kat.] Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2012, S. 267–292.
1906	Berlin	Berliner Secession im Salon Cassirer. 12. Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste (Salon Cassirer: Jg. 9 Ausst. 3, 7. Bis 30. Dezember 1906) 100 Reede von Travemünde, Zeichnung; 101 Landschaft, Zeichnung; 102 Landschaft mit Mühle, Zeichnung; 103 Brandung, Zeichnung; 104 Novembertag, Zeichnung Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der zwölften Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1906. – Sievers 1906 – Gold 1906 – Pietsch 1906 – Echte und Feilchenfeldt 2012, S. 293–334.
1906	Weimar	Dritte Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes (1. Juni bis 15. Oktober) 98: Sant Ilario bei Florenz (WVZ-Nr. 62) 99: Von der Elbe; 100: Florentinerin Lit.: Deutscher Künstlerbund: <i>3. Deutsche Künstlerbund-Ausstellung</i> , Weimar 1906.
1907	Berlin	Salon Cassirer Jg. 9 Ausst. 4 Kollektionen von Max Beckmann und Georg Minne. Werke von Ulrich Hübner (4. bis 22. Januar 1907) 29 Regatta; 30 Stilleben; 31 Interieur mit Figur; 32 Landschaft mit Mühle (WVZ-Nr. 59 möglich); 33 Strandpromenade; 34 Travemünder Hafen; 35 Interieur mit Dame; 36 Novembertag; 37 Herbstlandschaft; 38 Brandung; 39 Wäsche (WVZ-Nr. 58); 40 Travemünde; 41 Landschaft; 42 Haus in Travemünde (WVZ-Nr. 57) ; 42a Blumen Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2012, S. 335–360. – N.N. 1907b – Auerswald 1907, Beilage. – Schur 1907 – Norden 1907 – Osborn 1907 Böhme 1907 – Glaser 1907 – N.N. 1907c
1907	München	Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession (1. März bis Ende April 1907) 81 Frühlingslandschaft an der Havel; 82 Ausblick aufs Meer (Januar) Lit.: Münchener Secession: <i>Offizieller Katalog der Frühjahr-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens "Secession" 1907</i> . Ausst.-Kat. München 1907. – Hartmann 1907
1907	Königsberg	43. Kunstausstellung zu Königsberg i. Pr. in der Börse (17. März bis 21. April 1907) 177 Landschaft (Herbst); 178 Travemünde Lit.: Meyer-Bremen 1993, S. 91.
1907	Berlin	13. Ausstellung der Berliner Secession (20. April bis 8. August 1907) 90 Sturm, 91 Hafen von Travemünde (Abb. WVZ-Nr. 59), 92

		Winterlandschaft (WVZ-Nr. 63), 93 Vordere Reihe Travemünde (WVZ-Nr. 65) Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der dreizehnten Ausstellung der Berliner Secession</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1907. – Gensel 1907
1907	Karlsruhe	Kunstverein Karlsruhe Landschaften Lit.: Witt 1907
1907	Düsseldorf	Deutsch-Nationale Kunstausstellung (11. Mai bis 29. September 1907) 404 Landhaus Travemünde (WVZ-Nr. 57); 405 Blick auf Glienicke Lit.: <i>Offizieller Katalog der deutsch-nationalen Kunst-Ausstellung verbunden mit einer Aquarell-Ausstellung 1907 im Städt. Kunstpalast</i> , Düsseldorf 1907.
1907	Köln	Deutsche Kunstausstellung 87 Kloster Sant' Ilario b. Florenz (WVZ-Nr. 62); 109 Landschaft mit Mühle; 252 Wäscheplatz; 351 Allee im Schnee; 374 Schonerjacht Susanna Lit.: Aktiengesellschaft Flora: <i>Katalog der Kölner Ausstellung 1907</i> . Ausst.-Kat. Köln 1907. – Fortlage 1907
1907	München	Internationale Kunstausstellung Münchener Secession (1. Juni bis Ende Oktober 1907) 59 Stilleben; 60 Landschaft Travemünde (Abb. WVZ-Nr. 66); 61 Novembertag Lit.: Münchener Secession: <i>Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens „Secession“</i> . Ausst.-Kat. München 1907.
1907	Posen	Kaiser Friedrich Museum, Gemälde Berliner Secessionisten (September 1907) Lit.: N.N. 1908b
1907-1908	Berlin	Berliner Secession im Salon Cassirer 14. Ausstellung der Berliner Secession (Cassirer Jg. 10, 4. Ausst. 6. Dezember 1907 bis 5. Januar 1908) 140 Hafenszene, Zeichnung; 141 Travemünde, Zeichnung; 142 Einfahrt, Zeichnung; 143 Brandungsstudie, Zeichnung; 144 Brandungsstudie, Zeichnung; 145 Hafenstudie, Zeichnung; 146 Winter, Zeichnung Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der vierzehnten Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1907. – Gold 1907 – Elias 1908, Abb. S. 196.
1908	Bremen	Deutsche Kunstausstellung in Verbindung mit einer Sonderausstellung der nordwestdeutschen Künstler, Kunsthalle Bremen (Mitte Februar bis Mitte April 1908) 136 Sturm 137 Landschaft mit Mühle Lit.: Kunsthalle Bremen: <i>Deutsche Kunstausstellung in Verbindung mit einer Sonderausstellung der nordwestdeutschen Künstler</i> . Ausst.-Kat. Bremen 1908.
1908	München	Frühjahrsausstellung der Münchener Secession (29. Februar bis 20. April 1908) 60 Travemünde; 61 Wäsche; 62 Wäscheplatz; 63 Schonerjacht Lit.: Münchener Secession: <i>Offizieller Katalog der Frühjahr-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens „Secession“ 1908</i> . Ausst.-Kat. München 1908.
1908	Berlin	Salon Cassirer Jg. 10, 8. Ausst. (27. März bis 12. April 1908) 37 Hafen von Travemünde; 38 Blick aufs Meer; 39 Yachthafen; 40 Blick auf den Strand; 41 Winterlandschaft; 42 Im Park (Sommer); 43 Kurhaus (Herbst); 44 Netzflicker; 45 Hafen von Travemünde; 46 Waldweg; 47 Badeanstalt Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2012, S. 717–732. – K.U. 1908, Nr. 166. Auerswald 1908. – Bie 1908a – Landau 1908.

1908	Berlin	15. Ausstellung der Berliner Secession (14. April bis 13. September 1908) 84 Holsteinischer Hafen (Abb WVZ-Nr. 73), 85 Marine (WVZ-Nr. 75), 86 Parklandschaft (WVZ-Nr. 80), 87 Sturmflut Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der fünfzehnten Ausstellung der Berliner Secession</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1908. – Schmidt 1908 – Cohen 1908 – N.N. 1908e – N.N. 1908d
1908	Berlin	Salon Cassirer Jg. 10, 11. Ausst. (15. April bis ca. 7. Mai 1908) 1 Hafen von Travemünde; 2 Kurhaus (Herbst); 3 Winterlandschaft; 4 Waldweg; 5 Badeanstalt; 6 Hafen von Travemünde; 7 Yachthafen; 8 Netzflicker Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2012, S. 767–772. – N.N. 1908c.
1908	Lübeck	38. Ausstellung des Lübecker Kunstvereins in der Katharinenkirche Lit.: Völker 1908a
1908	Dresden	Große Kunstausstellung Dresden (1. Mai bis 15. Oktober 1908) 321 Leuchtenfelde Lit.: <i>Offizieller Katalog der Großen Kunstausstellung</i> . Ausst.-Kat. Dresden ³ 1908.
1908	München	Internationale Kunstausstellung der Münchener Secession (15. Mai bis Ende Oktober 1908) 45 Porträt; 46 Park (WVZ-Nr. 79 möglich); 47 Hafen von Travemünde (Abb. WVZ-Nr. 74) Lit.: Münchener Secession: <i>Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (e.V.) "Secession"</i> . Ausst.-Kat. München 1908. – Wolf 1909 – Michel 1908
1908	Berlin	Salon Cassirer Kollektionen Jg. 11 Ausst. 1, Ulrich Hübner, Georg Mosson, Emil Pottner, Werke von Gustave Courbet, Claude Monet, Wilhelm Trübner, Fritz von Uhde, Heinrich Zügel (Mitte September bis 13. Oktober 1908) 9 Küste bei Travemünde; 10 Parklandschaft; 11 Im Flur; 12 Bildnis; 13 Travemünde; 14 Hafen von Travemünde; 15 Kurhaus, Sommer; 16 Alter Mann; 17 Heringsfischer; 16 Gartenszene, Studie; 19 Hohe Küste; 20 Hafenlandschaft; 21 Dreimaster; 22 Brandung; 23 Finkenwerder Fischerboote; 24 Teich im Park (Privatbesitz); 25 Bucht von Travemünde (Privatbesitz); 26 Blick auf das Meer Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2013, S. 27–38. – N.N. 1908a – N.N. 1909a – Bie 1908b – Pastor 1908 – Khaynach 1908 – Stahl 1908 – Plehn 1908
1908	Dresden	Kunstverein Dresden Kollektivausstellung Hübner (Dezember 1908) Lit.: N.N. 1909b, S. 188.
1908-1909	Berlin	16. Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste (5. Dezember 1908 bis 10. Januar 1909) 336 Dämmerung, Aquarell; 337 Dampfer, anlegend, Aquarell; 338 Graues Wetter, Aquarell; 339 Landschaftsstudie, Aquarell; 340 Blick aufs Meer, Aquarell; 340a Brandung Aquarell Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der sechzehnten Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1908.
1909	München	Frühjahrsausstellung der Münchener Secession (2. März bis 10. Mai 1909) 70 Gartenszene; 71 Herbstsonne Lit.: Münchener Secession: <i>Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession</i> . Ausst.-Kat. München 1909. – Wolf 1909
1909	Königsberg	45. Kunstausstellung zu Königsberg i. Pr. In der Börse (21. März bis 25 April 1909) 218 Dämmerung, Tempera; 219 Wilde Rosen und Flieder; 220 Winterlandschaft [sic]

		Lit.: Meyer-Bremen 1993, S. 107.
1909	Berlin	18. Ausstellung der Berliner Secession (24. April bis 3. Oktober 1909) 109 Aufklarendes Wetter (mit Abb), 110 Stadt im Sonnenschein (WVZ-Nr. 87), 111 Gemeindehaus Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der achtzehnten Ausstellung der Berliner Secession</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1909. – Schmidt 1909
1909	München	Zehnte Internationale Kunstausstellung im Glaspalast (1. Juni bis Ende Oktober 1909) 701 Frühlingsstimmung am Hafen (Abb. WVZ-Nr. 82); 702 Die Stadt im Sonnenschein (WVZ-Nr. 87) Lit.: Münchener Secession; Münchener Künstlergenossenschaft: <i>X. Internationale Kunstausstellung im königlichen Glaspalast</i> . Ausst.-Kat. München 1909.
1909	Baden-Baden	Deutsche Kunstausstellung 189 Sommertag (WVZ-Nr. 88) Lit.: Ständige Kunstausstellung Baden-Baden: <i>Deutsche Kunstausstellung. Offizieller Katalog</i> . Ausst.-Kat. Baden-Baden 1909.
1909	Berlin	Salon Cassirer Jg. 11 Ausst. 10 Sommerausstellung (Juli bis September 1909) Hafenlandschaft mit Regenbogen und weitere Landschaftsbilder Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2013, S. 223–226. – Stern 1909
1909	Berlin	Salon Cassirer Jg. 12 Ausst. 1 Kollektionen Ulrich Hübner, Jakob Nußbaum. Werke von Courbet, Delacroix und Israels (Ende September bis 20. Oktober 1909) 10 Sommermorgen; 11 Gasthaus an der Straße; 12 Figürliche Studie; 13 Gutshof; 14 Travemünde bei grauem Wetter; 15 Alte Segelschiffe; 16 Wolkenschatten; 17 Herbsttag; 18 Herbstmorgen; 19 Sommernachmittag; 20 Am Fenster; 21 Englischer Dampfer; 22 Die Flotte; 23 Dreimaster; 24 Gartenszene; 25 Schlepper in einer Bøe; 26 Das alte Travemünde Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2013, S. 255–264. – Stahl 1909 – Pietsch 1909 Glaser 1909 – Gensel 1909 – Bie 1909. – A. F. 1910
1909-1910	Berlin	19. Ausstellung der Berliner Secession (27. November 1909 bis 9. Januar 1910) 271-273: Hamburger Hafen, Gouache; 274-275: Marine, Gouache Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der neunzehnten Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1909.
1910	Bremen	Internationale Ausstellung mit Vereinigung nordwestdeutscher Künstler (1. Februar bis 21. März 1910) Marinen Lit.: N.N. 1910a – N.N. 1910e
1910	München	Moderne Galerie Thannhauser (ab. 20. Februar 1910) 16 Werke Lit.: N.N. 1910b
1910	Baden-Baden	Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1910 (20. März bis Ende Oktober 1910) 203 Wintermorgen; 204 Aus dem Hamburger Hafen Lit.: Ständige Kunstausstellung Baden-Baden: <i>Deutsche Kunstausstellung. Offizieller Katalog</i> . Ausst.-Kat. Baden-Baden 1910.
1910	Berlin	20. Ausstellung der Berliner Secession (16. April bis 25. September 1910) 130 Hamburger Hafen. Blick auf Altona (Abb. WVZ-Nr. 92); 131 Hamburger Hafen. Morgensonne; 132 Sommermorgen; 133

1910	Darmstadt	Märzsonne (WVZ-Nr. 96); 134 Kohleschuten im Hamburger Hafen Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der zwanzigsten Ausstellung der Berliner Secession</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1910. – Glaser 1910 – Scheffler 1910b – N.N. 1910f Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes (12. Mai bis 16. Oktober) 134 Frühlingsstimmung am Hafen (Abb. WVZ-Nr. 82); 135 Alte Segelschiffe; 136 Herbstmorgen Lit.: Deutscher Künstlerbund: <i>Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes</i> . Ausst.-Kat. Darmstadt 1910. – Wolf 1910a
1910	München	Internationale Kunstausstellung der Münchener Secession (18. Mai - 31. Oktober 1910) 49 Stadt im Sonnenschein (Abb. WVZ-Nr. 87); 50 Aus dem Hamburger Hafen Lit.: Münchener Secession: <i>Internationale Kunstausstellung der Münchener Secession</i> . Ausst.-Kat. München 1910. – Wolf 1910b, Abb. S. 479
1910	Prag	70. Jahresausstellung des Kunstvereins Prag Lit.: Utitz 1910
1910	Herford	Ausstellung der Vereinigung Nordwestdeutscher Künstler (29. Juli bis 5. September) 39 Winterlandschaft; 40 Dämmerung; 41 Brandung; 42 Gutshof Lit.: Kunstsalon Otto Fischer Bielefeld: <i>Grosse Kunstausstellung in Herford in Verbindung mit einer Sonder-Ausstellung der Vereinigung nordwestdeutscher Künstler</i> . Ausst.-Kat. Herford 1910. – N.N. 1910c
1910-1911	Berlin	21. Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste (26. November 1910 bis 15. Januar 1911) 516 Segelschiffe, Aquarell; 517 Interieur, Aquarell; 518 Porträtstudie, Aquarell 519 Porträtstudie, Aquarell; 520 Lübeck, Aquarell; 521 Aus dem Hamburger Hafen, Zeichnung; 522 Glasgow, Zeichnung; 523 London, Westminster Abbey, Zeichnung; 524 Ansicht von Travemünde, Radierung; 525 Ansicht von Travemünde, Radierung; 526 Travemünde, Radierung; 527 Weidenweg, Radierung; 528 Aus Schwartau, Radierung; 529 Holländisches Kuff, Radierung Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der einundzwanzigsten Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1910. – Sievers 1911a
1910-1911	Berlin	Salon Cassirer Jg. 13 Ausst. 4, Kollektionen von Pierre Bonnard, Ulrich Hübner, Hedwig Moos, Leo Klein-Diebold. Werke von Arnold Schönberg. (3. Dezember 1910 bis Anfang Januar 1911) 24 Hamburger Hafen I; 25 Hamburger Hafen II; 26 Sommertag; 27 Winterruhe; 28 Stadtansicht; 29 Aus Lübeck; 30 Stilleben; 31 Aus dem Hamburger Hafen; 32 Blick aus dem Fenster; 33 Blumengarten; 34 Sommermorgen; 35 Dreimaster (WVZ-Nr. 101); 36 Weg im wald; 37 Aus Lübeck; 38 Sonnenschein; 39 Waldweg; 40 Damenbildnis; 41 Aus Hamburg Gouache; 42 Aus Hamburg, Gouache; 43 Aus Hamburg, Gouache Lit.: Echte 2016b, S. 25. – Echte und Feilchenfeldt 2016b, S. 153–174. – Rath 1910 – Dietz 1910 – Bie 1910 – Stahl 1910 – Vollmar 1910 – Sievers 1910 – Sievers 1911c – Osborn 1910 – Anwand 1910 – Khaynach 1910 Kaiser 1910 – N.N. 1911f
1911	Berlin	Salon Cassirer Jg. 13 Ausst. 5 Lovis Corinth Golgatha (5. bis 19. Januar 1911) 9 Wintersonne, Holzhafen in Lübeck; 10 Marine Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2016b, S. 195.
1911	Wien u.a.	Wanderausstellung der Pan-Presse Lit.: N.N. 1911a
1911	München	Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession (3. März bis 20.

		April 1911) 80 Segelschiffe, Aquarell; 81 Glasgow. Aquarell; 82 Porträtstudie I, Aquarell; 83 London, Westminster-Abtei, Aquarell; 84 Porträtstudie II, Aquarell; 84 Aus dem Hamburger Hafen, Aquarell; 85 Lübeck, Aquarell. Lit.: Münchener Secession: <i>Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession</i> . Ausst.-Kat. München 1911. – Wolf 1911 – Michel 1911
1911	Königsberg	Kunstaussstellung 1911 157 Hamburg mit der Michaeliskirche (vor dem Brande); -158 Marine (Regatta), Gouache; 159 Aus dem Hamburger Hafen, desgl.; 160 Marine (Segler), desgl.; 161 Marine (Sturm), desgl. Lit.: Meyer-Bremen 1993, S. 122.
1911	Rom	Internationale Kunstaussstellung Rom (27. März bis November 1911) 211 Sommertag; 212 a u. b Hamburger Hafen I u. II, Aquarelle Lit.: Internationale Kunstaussstellung: <i>Internationale Kunstaussstellung Rom 1911. Deutschland</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1911. – Meier 1911
1911	Berlin	22. Ausstellung der Berliner Secession (13. April bis 1. Oktober 1911) 118 Aus Lübeck (WVZ-Nr. 113), 119 Wald im Frühling, 120 St.Pauli Landungsbrücken, Hamburg; 121 St.Pauli Landungsbrücken, Hamburg (mit Abb.) (WVZ-Nr. 107 und 108) Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der zweiundzwanzigsten Ausstellung der Berliner Secession</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1911. – Sievers 1911b – N.N. 1911h
1911	Dresden	Aquarell-Ausstellung des Sächsischen Kunstvereins (5. Mai bis Mitte Oktober) Lit.: N.N. 1911b
1911	München	Internationale Kunstaussstellung München (16. Mai - 31. Oktober 1911) 76 Weg am Wald; 77 Hamburger Hafen; 78 Travemünde Lit.: Münchener Secession: <i>Internationale Kunstaussstellung der Münchner Secession</i> . Ausst.-Kat. München 1911.
1911	Hannover	79. Große Kunstaussstellung des Kunstvereins für Hannover 299 Hamburger Hafen; 300 Lübecker Hafen (WVZ-Nr. 103); 301 Alter Dreimaster; 302 Holsteinischer Hafen; 303 Kohleschuten; 204 Damenbildnis Lit.: Kunstverein Hannover e.V.: <i>79. Große Kunst-Ausstellung vom Kunstverein für Hannover</i> . Ausst.-Kat. Hannover 1911.
1911	Hannover	Ausstellung von 700 Gemälden der Pelikan-Sammlung im Künstlerhaus Hannover Lit.: N.N. 1911c
1911	Bremen	Kupferstichkabinett Bremen Ausstellung der Ankäufe Lit.: N.N. 1911d
1911	Magdeburg	Magdeburger Kunstschau Gebäude für Kunst und Kunstgewerbe (1. Oktober bis 30. November 1911) 88 Sommertag; 89 Blumengarten; 90 Winterruhe Lit.: Schmidt 1911
1911	Wilmsdorf	Kunsthalle Wilmsdorf (15. November bis 17. Dezember 1911) 61 Aus Hamburg; 62 Am Fenster; 63 Travemünde - Kirche; 64 Blumen und Früchte; 65 Aus Rostock; 66 Figürliche Studie (unverkäuflich.); 67 Hamburger Hafen; 68 Altes Haus Travemünde mit Abb. Lit.: Kunsthalle Wilmsdorf: <i>Katalog der ersten Ausstellung 1911 der Kunsthalle Wilmsdorf</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1911.
1911	Karlsruhe	Ausstellung zu Ehren Gustav Schönlebers im Badischen Kunstverein Lit.: N.N. 1911e

1911-1912	Berlin	<p>23. Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste 458 Hamburger Hafen, Zeichnung; 459 Vom Rennen; Gouache; 460 Hamburger Hafen, Aquarell; 461 Studie, Aquarell; 462 Aquarell Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der dreiundzwanzigsten Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste</i>. Ausst.-Kat. Berlin 1911. – Scheffler 1912c, Abb. S. 187.</p>
1912	Lübeck	<p>Kunsthandlung Nöhring Lit.: Curdt 1912</p>
1912	Berlin	<p>Salon Cassirer Jg.14 Ausst.7 (16. März bis ca. 10. April 1912) 33 Aus Holland; 34 Reiferbahn, Rostock; 35 Die blaue Brücke, Holland; 36 Blick auf die Kirche; 37 Herbst in Travemünde; 38 Allee in Holland; 39 Landschaft mit Kirche; 40 Herbst in Holland; 41 Reiferbahn, Rostock; 42 Hafen, Aquarell; 43 Motiv aus Holland; 44 Rote Häuser, Aquarell; 45 Eisenbahnbrücke, Aquarell; 46 Bahnhof, Aquarell; 47 Travemünde, Häuserreihe, Radierung; 48 Travemünde (gross), Radierung; 49 Travemünde (klein) Radierung; 50 Segelschiffe, Radierung; 51 Marine, Radierung; 52 Blick aufs Meer, Radierung; 53 Weidenweg, Radierung; Holländische Kuff, Radierung; Aus Schwartau, Radierung Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2016b, S. 529–550. – Püttmann 1912 – Bie 1912a Khaynach 1912– Beth 1912 – Osborn 1912, Nr. 75 – Fechter 1912 – Anwand 1912a – Friedeberger 1912b – Glaser 1912 – Scheffler 1912a</p>
1912	Berlin	<p>24. Ausstellung der Berliner Secession (4. April bis 29. September 1912) 118 Kirche in Travemünde; 119 Hafen (Frühjahrssonne) (Abb. WVZ-Nr. 123); 120 Dampfer im Eis (WVZ-Nr. 118); 121 Lübeck (Morgensonne) (WVZ-Nr. 133) Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der XXIV. Ausstellung der Berliner Secession</i>. Ausst.-Kat. Berlin ²1912. – Scheffler 1912b – Osborn 1912</p>
1912	Leipzig	<p>Leipziger Jahresausstellung für Aquarell, Pastell, Zeichnung und Kleinplastik (ab 8. April 1912) 299 Blick aus dem Fenster; 300 Rangierbahnhof; 301 Blick auf die Stadt; 302 Flußlandschaft (mit Abb.); 303 Landhaus; 304 Landschaft mit Eisenbahn Lit.: Leipziger Jahres-Ausstellung: <i>Illustrierter Katalog. Leipziger Jahresausstellung 1912 für Aquarell, Pastell, Zeichnung und Kleinplastik</i>. Ausst.-Kat. Leipzig 1912. – Oppertlin 1912</p>
1912	Dresden	<p>Galerie Ernst Arnhold, Stätten der Arbeit (15. April bis Mitte Mai 1912) Zeichnung Hamburger Hafen (mit Abb.); Rostocker Hafen (außer Katalog) Galerie Arnold: <i>Stätten der Arbeit. Große Kunstaussstellung</i>. Ausst.-Kat. Dresden 1912. – N.N. 1912a Abb. S. 235 – Schumann 1912</p>
1912	München	<p>Kunstaussstellung der Münchener Secession (15. Mai bis 31. Oktober 1912) 86 Marine (WVZ-Nr. 119 möglich); 87 Hafenansicht; 88 Stadt und Eisenbahn (WVZ-Nr. 138 oder 139 möglich) Lit.: Münchener Künstlergenossenschaft; Münchener Secession: <i>Kunstaussstellung der Münchener Secession</i>. Ausst.-Kat. München 1912.</p>
1912	Berlin	<p>Salon Cassirer Sommerausstellung Jg. 14. Ausst. 9 (Mitte Mai bis September 1912) 17 Aus Holland; 18 Die blaue Brücke Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2016b, S. 575.</p>
1912	Pittsburgh	<p>16th Exhibition at Carnegie Institute (24. Mai bis 30. Juni 1912) 151 Summer Day (Abb. WVZ-Nr. 124)</p>

1912	Leipzig	<p>Lit.: Carnegie Institute: <i>Catalogue of the sixteenth annual exhibition at the Carnegie Institute</i>. Ausst.-Kat. Pittsburgh 1912.</p> <p>Jubiläumsausstellung zum 75-jährigen Bestehen des Leipziger Kunstvereins (Oktober und November 1912)</p> <p>38 Aus Lübeck; 39 St. Pauli-Landungsbrücken, Hamburg</p> <p>Lit.: Leipziger Kunstverein: <i>Jubiläums-Ausstellung zur Feier des 75jährigen Bestehens des Leipziger Kunstvereins</i>. Ausst.-Kat. Leipzig 1912. – M.W. 1912</p>
1912	Berlin	<p>Salon Cassirer Jg. 15 Ausst. 1 Galerie-Ausstellung (24. Oktober bis 2. Dezember 1912)</p> <p>89 Regattatag</p> <p>Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2016a, S. 95.</p>
1912	Berlin	<p>25. Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste</p> <p>417 Rote Häuser, Aquarell; 418 Eisenbahnbrücke, Aquarell; 419 Bahnhof, Aquarell; 420 Blick aus dem Fenster, Aquarell; 421 Landhaus, Aquarell; 422 Schlepper im Hamburger Hafen, Zeichnung; 423 Hamburger Hafen, Zeichnung; 424 Hafenszene, Zeichnung; 425 Quai-Anlagen, Zeichnung; 426 Winterlandschaft, Zeichnung; 427 Schlepper, Zeichnung; 428 Beim Rennen in Travemünde, Zeichnung; 429 Alte Häuser am Kanal, Zeichnung</p> <p>Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der fünfundzwanzigsten Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste</i>. Ausst.-Kat. Berlin 1912. – Breuer 1912</p>
1912-1913	Berlin	<p>Salon Cassirer Jg. 15 Ausst. 2 Kollektionen Leopold von Kalckreuth, Edvard Munch, Theo von Brockhusen, Walter-Kurau. Werke von Robert Breyer, Hannah de Grahl, Ulrich Hübner, Max Brenner (5.12.1912-Anfang Januar 1913)</p> <p>55 Die Eisenbahn (WVZ-Nr. 138); außer Katalog: Bild aus Lübeck</p> <p>Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2016a, S. 99–122. – Bie 1912b – Anwand 1912b Friedeberger 1912a</p>
1913	Berlin	<p>Caspers Kunstsalon Ausstellung von Werken von Franz Eichhorst, Ulrich Hübners u.a (Februar bis März 1913)</p> <p>Lit.: N.N. 1913a</p>
1913	Königsberg	<p>47. Kunstausstellung Kunstverein Königsberg i.Pr.</p> <p>160 Die Zugbrücke (Rostock); 161 Kohleschuten (Hamburger Hafen); 162 Hafenszene</p> <p>Lit.: Meyer-Bremen 1993, S. 135.</p>
1913	Pittsburgh	<p>17th Exhibition Carnegie Institute (24. April bis 30. Juni 1913)</p> <p>136 Die Yacht Corsair von John Pierpont Morgan</p> <p>Lit.: Carnegie Institute: <i>The Catalogue of the 17th annual exhibition at the Carnegie Institute</i>. Ausst.-Kat. Pittsburgh 1913.</p>
1913	Berlin	<p>26. Ausstellung der Berliner Secession (26. April bis 20. Juli 1913)</p> <p>Die Reede von Travemünde (Abb. WVZ-Nr. 146), Hamburger Hafen, Alte Quaimauer</p> <p>Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der XXVI. Ausstellung der Berliner Secession</i>. Ausst.-Kat. Berlin 1913. – Osborn 1913 – Vollert 1913</p>
1913	Mannheim	<p>Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes (4. Mai bis 30. September 1913)</p> <p>164 Lübeck (WVZ-Nr. 150); 165 Hamburger Hafen; 166 Hafenszene; 167 Hafenansicht, Hamburg</p> <p>Lit.: Deutscher Künstlerbund: <i>Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1913</i>. Ausst.-Kat. Mannheim 1913. – N.N. 1913/14 – Storck 1912/1913</p>
1913	Berlin	<p>Königl. Akademie der Künste Ausstellung anlässlich des Regierungsjubiläums des Kaisers (9. Mai bis 28. September 1913)</p> <p>105 St. Pauli-Landungsbrücken, Hamburg (WVZ-Nr. 107 oder 108)</p> <p>Lit.: Königliche Akademie der Künste zu Berlin: <i>Ausstellung zur Vorfeier des Regierungsjubiläums seiner Majestät des Kaisers und Königs</i>, Berlin 1913.</p>
1913	München	<p>XI. Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast (1.</p>

		Juni-Ende Oktober 1913) 1393 Lübecker Hafen Lit.: Münchener Secession; Münchener Künstlergenossenschaft: <i>XI. Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast. Illustrierter Katalog.</i> Ausst.-Kat. München 1913. – Michel 1913/14
1913	Buenos Aires	Exposición de arte alemán 1913 der Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande Lübeck Hafen (WVZ-Nr. 134)
1913	Berlin	Salon Cassirer Jg 15. Sommerausstellung Kirche und alte Häuser (mit Abb.); Kohlschuten; Wassermühle in Holland Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2016a, S. 401–418. – Breuer 1913
1913	Berlin	Herbstausstellung der Berliner Secession (ab 1. November 1913) 85 Strand, 86 Brand einer Sägemühle Lit.: Berliner Secession: <i>Katalog der Herbstausstellung der Berliner Secession.</i> Ausst.-Kat. Berlin 1913.
1913	Berlin	Caspers Kunstsalon am Kurfürstendamm (Dezember 1913) Lübeck (WVZ-Nr. 150) N.N. 1913f
1914	Bremen	Internationale Ausstellung der Kunsthalle Bremen (1. Februar bis 31. März 1914) 186 Die Reede von Travemünde; 187 Hamburger Hafen Lit.: Kunsthalle Bremen: <i>Internationale Ausstellung in der Kunsthalle Bremen</i> , Bremen 1914.
1914	Hamburg	Ausstellung der Vereinigung Nordwestdeutscher Künstler in der Galerie Commeter (März 1914) Kirche und alte Häuser; Kohlschuten; Hamburger Hafenansicht; Krähenteich in Lübeck; Novemberstimmung im Hafen Lit.: Hakon 1914 – Mahn 1914
1914	Berlin	Erste Ausstellung der Freien Secession (12. April bis 20. September 1914) 97 Hamburger Hafen, 98 Vorstadt, 99 Hafen und Industrie 99a An der Alster (Sammlung Julius Stern)[unverkäuflich] Lit.: Freie Secession: <i>Katalog der ersten Ausstellung der Freien Secession.</i> Ausst.-Kat. Berlin 1914.
1914	München	Kunstausstellung der Münchener Secession (23. Mai bis 31. Oktober 1914) 103 Reede von Travemünde (mit Abb. WVZ-Nr. 146); 104 Hamburg (WVZ-Nr. 157); 105 Wintertag in Hamburg; 106 Fischerboote im Hafen (Gouache); 107 Fischerboote (Gouache); 108 Am Wasser (Gouache) Lit.: Münchener Secession: <i>Kunstausstellung</i> , München 1914. – Hausenstein 1914 – Mittenzwey 1914/15
1914	Lübeck	Einundvierzigste Kunstausstellung des Lübecker Kunstvereins Travemünder Bilder Lit.: Fromme 1914
1914	Berlin	Salon Cassirer Jg. 16 Sommerausstellung (ca 10. Juli bis 11. Oktober 1914) 39 Frühjahrssonne (Abb. WVZ-Nr. 123), 40 Brand einer Sägemühle, 41 Rangierbahnhof Aquarell, 42 Eisenbahnbrücke - Aquarell, 43 Blick auf die Stadt - Aquarell, 44 Schlepper – Zeichnung Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2016a, S. 779–784.
1915	Lübeck	Ausstellung Lübecker Künstler und Künstlerinnen in der Kunsthandlung Nöhring Lit.: Rieve 1915

1915	Berlin	Ausstellung von Werken der Mitglieder und Gäste der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin (März bis Mai 1915) 48 Sommertag (WVZ-Nr. 178); 231 Abfahrt der Torpedoboote am 28. Juli 1914 in Travemünde (WVZ-Nr. 158) Lit.: Königliche Akademie der Künste zu Berlin: <i>Ausstellung von Werken der Mitglieder und Gäste der Akademie</i> , Berlin 1915. – Plietzsch 1915, Abb. auf S. 336 – Georgi 1915
1915	Berlin	Salon Cassirer Ausstellung Ernst Barlach und Ulrich Hübner Lit.: N.N. 1915
1915	München	Sommerausstellung der Münchener Secession (30. Juni - 31. Oktober 1915) 118 Landhaus bei Potsdam; 119 Hausboot auf der Havel Lit.: Münchener Secession: <i>Kunstaussstellung der Münchener Secession</i> , München 1915.
1915	Berlin	Salon Cassirer (Ulrich Hübner und Fritz Rhein) Lit.: Elias 1915
1915	Berlin	Ausstellung von Ankäufen im Kupferstichkabinett Berlin Lit.: N.N. 1916b
1915	Berlin	Salon Cassirer Ausstellung (Dezember 1915) Lit.: N.N. 1916a
1916	Berlin	Zweite Ausstellung der Freien Secession (5. Februar bis 19. März 1916) 78 Hamburg (WVZ-Nr. 180); 79 Absegeln zur Regatta; 80 Alte Fregatte (WVZ-Nr. 191) Lit.: Freie Secession: <i>Katalog der zweiten Ausstellung der Freien Secession</i> . Ausst.-Kat. Berlin ² 1916. – Plietzsch 1916a, Abb. S. 274 – Servaes 1916, Abb. S.176 – Scheffler 1916, Abb. S.332
1916	Lübeck	Ausstellung in der Kunsthandlung Nöhring Lübeck Regatta in Travemünde; Lübeck Hafen; Lübeck, Radierung Lit.: Schaefer 1916
1917	Charlottenburg	Ausstellung des Kunstbesitzes der Stadt Charlottenburg im Rathaus Charlottenburg Industrie und Hafen Lit.: N.N. 1917 – Magistrat Berlin 1928
1917	Düsseldorf	Grosse Berliner Kunstaussstellung im Düsseldorfer Kunstpalast (16. Juni bis 30. September 1917) 648 Aus dem Hamburger Hafen (Abb. WVZ-Nr. 215) Lit.: <i>Grosse Berliner Kunstaussstellung im Düsseldorfer Kunstpalast</i> . Ausst.-Kat. Düsseldorf, Berlin 1917.
1917	Berlin	Dritte Ausstellung der Freien Secession (1. Juli bis 23. September 1917) Am Kanal in Potsdam; Frühling in Neubabelsberg; Blick auf den Brauhausberg Potsdam (WVZ-Nr. 195 möglich) Freie Secession: <i>Katalog der dritten Ausstellung der Freien Secession</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1917. – Beth 1918, Abb. S. 55.
1917-1918	Berlin	Salon Cassirer Ausstellung von Ulrich Hübner und Viktor Hugo Zwinn (Dezember 1917 bis Januar 1918) 1. Stadtansicht Travemünde; 2. Potsdam, November; 3. Figürliche Studie; 4. Stilleben mit Dose und Büchern; 5. Kasino Glienicke; 6. Lübeck, der Dom, Skizze; 7. Landungsbrücken, Skizze; 8. Am Hafen, Skizze; 9. Hamburg, Krameramtsstuben; 10. Fähraus [sic], Travemünde; 11. Landungsbrücke, Travemünde; 12. Stadtansicht, Travemünde; 13. Bootshaus Potsdam; 14. Bootshaus Gribnitzsee [sic]; 15. Brandenburger Tor (WVZ-Nr. 200 möglich); 16. An der Havel, Potsdam (Abb. WVZ-Nr. 193); 17. Vier Segelschiffe (WVZ-Nr. 208); 18. Landhäuser (Abb. WVZ-Nr. 192); 19. Blumenstilleben (Abb. WVZ-Nr. 217) 20. Holländisches Viertel in Potsdam (WVZ-Nr. 219); 21. Hohes Ufer; 22. Landhaus in Travemünde; 23. Kleine Marine; 24. Travemünde "Am Strom"; 25. Gartenhaus im

		Frühling; 26. Am alten Markt in Potsdam (WVZ-Nr. 166 möglich); 27. Gemeindehaus Travemünde (WVZ-Nr. 213); 28. Nebel, Lübeck; 29. Ansicht von Potsdam; 30. Herrenbildnis; 31. Frühlingsabend; 32. Selbstbildnis (Abb. WVZ-Nr. 216); 33. Blick auf Brauhausberg (WVZ-Nr. 195 möglich); 34. Friedenskirche Potsdam (WVZ-Nr. 199 möglich); 35. Frühling in Neubabelsberg; 36. Vulkanwerft Bremen (WVZ-Nr. 218); 37. Hafen in Travemünde; Aquarelle, Zeichnungen Salon Cassirer: <i>Kunstausstellung Ulrich Hübner und Victor Hugo Zwinz</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1917. – Kurth 1918a
1918	Berlin	Vierte Ausstellung der Freien Secession (15. Mai bis 15. August 1918) 69 Aus dem Lübecker Hafen; 70 Blick auf die Elbe von Altona aus; 71 Stilleben (WVZ-Nr. 229); 72 Abend am Griebnitzsee (WVZ-Nr. 224 möglich) Lit.: Freie Secession: <i>Katalog der vierten Ausstellung der Freien Secession</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1918. – Plietzsch 1918 – Kurth 1918b – Scheffler 1918
1918	Darmstadt	Deutsche Kunst Darmstadt 1918 (18. Mai bis 18. Oktober 1918) 82 Travemünde (WVZ-Nr. 221) Städtisches Ausstellungsgebäude, Mathildenhöhe: <i>Deutsche Kunst Darmstadt 1918</i> . Ausst.-Kat. Darmstadt 1918. – Bendemann 1918, Abb. S.169
1918	München	Münchener Kunst-Ausstellung im königlichen Glaspalast (1. Juli bis Ende September 1918) 2256 Seeufer bei Neubabelsberg (Öl) Lit.: Münchener Künstlergenossenschaft; Münchener Secession: <i>Münchener Kunst-Ausstellung 1918 im Königlichen Glaspalast</i> . Ausst.-Kat. München 1918.
1918	Düsseldorf	Grosse Berliner Kunstausstellung im Düsseldorfer Kunstpalast (11. Mai bis 16. Oktober 1918) 675 Abend an der Havel bei Potsdam (WVZ-Nr. 194); 676 Reede von Travemünde; 677 Potsdam (Abb. „Bootshaus am Griebnitzsee“ WVZ-Nr. 193) Lit.: <i>Grosse Berliner Kunstausstellung im Düsseldorfer Kunstpalast</i> . Ausst.-Kat. Düsseldorf, Berlin 1918.
1918	Lübeck	IV. Ausstellung der Overbeck-Gesellschaft Ausfahrt der Torpedoboote (WVZ-Nr. 158) Lit.: Kleibömer 1918
1919	Berlin	Frühjahrsausstellung der Preussischen Akademie der Künste (24. Mai bis 20. Juli 1919) 59. Hafenszene; 60 Winterlandschaft mit der Mühle; 61 Hafenstraße (Abb.); 62 Stilleben; 63 Die schwarze Madonna (WVZ-Nr. 241) Lit.: Preussische Akademie der Künste zu Berlin: <i>Frühjahrsausstellung</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1919.
1919	Breslau	Moderne Aquarelle, Galerie Ferdinand Möller Lit.: Schweiger 2005-2011
1919	Lübeck	Overbeck Gesellschaft Lübeck Dämmerung Lit.: Mahn 1919
1920	Berlin	Sommerausstellung der Freien Secession (April bis Juli 1920) 97 Hafenszene; 98 Stilleben mit Madonna (WVZ-Nr. 241); 99 Grüne Gläser-Stilleben; 100 Hamburg die Michaeliskirche (WVZ-Nr. 45 möglich) Lit.: Freie Secession: <i>Sommerausstellung</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1920.
1920	Lübeck	Ausstellung der Vereinigung Lübecker Künstler in der Kunsthandlung Nöhning

		Krähenteich und Travemünder Bilder Lit.: Mahn 1920a
1920	Lübeck	Deutsche Kunst aus der Sammlung Henry Simms in der Overbeck-Gesellschaft Lithographien aus Lübeck und Travemünde Lit.: Mahn 1920b
1920	Lübeck	Moderne Kunst aus Lübecker Privatbesitz in der Overbeck Gesellschaft Alsterbild und Waldlandschaft Lit.: Mahn 1920c
1920	Berlin	Herbstausstellung der Preussischen Akademie der Künste (15. November bis 28. Dezember 1920) 96 Hafenscene; 97 Selbstbildnis; 98 Geh. Justizrat Prof. Dr. Hübner Lit.: Preussische Akademie der Künste zu Berlin:
1920	Hannover	<i>Herbstausstellung</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1920. – Friedländer 1921 38. Sonderausstellung, Weihnachtsausstellung, Meisterwerke deutscher Kunst, Kestner-Gesellschaft 1920 45 Travemünde I, Studie (WVZ-Nr. 243)
1921	Berlin	Frühjahrsausstellung der Freien Secession Handzeichnungen, Radierungen, Kleinplastik (5. März bis 17. April 1921) 70 Travemünde, Zeichnung Lit.: Freie Secession: <i>Frühjahrsausstellung der Freien Secession. Handzeichnungen, Radierungen, Kleinplastik</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1921.
1923	Berlin	Kunstsalon Casper Ausstellung Erich Hancke und Ulrich Hübner Ansicht Lübeck Lit.: Scheffler 1923c
1923	Berlin	Frühjahrsausstellung der Freien Secession (Februar bis März 1923) Gemälde/Plastik 64 Villa an der Havel; 65 Brauhausberg bei Potsdam (WVZ-Nr. 195 möglich); 66 Kanal in Potsdam Lit.: Freie Secession: <i>Frühjahrsausstellung der Freien Secession. Gemälde/Plastik</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1923. – Scheffler 1923a
1923	Berlin	Frühjahrsausstellung der Preussischen Akademie der Künste (5. Mai bis 17. Juni 1923) Fischmarkt in Potsdam (WVZ-Nr. 266) Lit.: Preussische Akademie der Künste zu Berlin:
1923	Berlin	<i>Frühjahrsausstellung</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1923. – Scheffler 1923b Schwarzweiss-Ausstellung der Akademie der Künste (13. Oktober bis 18. November 1923) Lit.: Scheffler 1924a
1923	Dresden	Jubiläumsausstellung zum 30jährigen Bestehen der Galerie Ernst Arnhold Dresden Landschaften Lit.: Scheffler 1924b
1924	Berlin	Salon Cassirer Kollektivausstellung Ulrich Hübner Lit.: Utitz 1924
1924	Berlin	Frühjahrsausstellung der Preussischen Akademie der Künste (10. Mai bis 30. Juni 1924) 87 Havel bei Potsdam (WVZ-Nr. 248); 88 Lustgarten Potsdam; 89 Bootshaus an der Havel Preussische Akademie der Künste zu Berlin: <i>Frühjahrsausstellung</i> . Ausst.-Kat. Berlin ² 1924.
1924	Berlin	Herbstausstellung der Preussischen Akademie der Künste (18. Oktober bis 30. November 1924) 209 Stettiner Haff; 210 Der Wannsee am Abend; 211 St. Pauli Landungsbrücken; 212 Hamburg Lit.: Preussische Akademie der Künste zu Berlin: <i>Herbstausstellung. Zeichnungen, Graphik, Aquarelle, Pastelle,</i>

1924	Dresden	<i>Gouachen, Kleinplastik</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1924. – Scheffler 1925b Handzeichnungen und Aquarelle von Ulrich Hübner in der Galerie Kühl & Kühn Dresden Lit.: N.N. 1924
1925	Hamburg	Galerie Commeter Zeichnungen und Aquarelle aus Hamburg von Ulrich Hübner (Januar 1925) Lit.: N.N. 1925a
1925	Hamburg	Galerie Commeter Aquarelle von Ulrich Hübner (März 1925) Lit.: N.N. 1925b
1925	Hannover	93. Große Kunstausstellung im Hannoverschen Kunstverein 116 Selbstbildnis (Abb.; unverkäuflich, WVZ-Nr. 273); 117 Meine Tochter (unverkäuflich, WVZ-Nr. 256); 118 Heringsfischer; 119 Seeufer; 120 Bootshaus Lit.: Kunstverein Hannover e.V.: 93. <i>Große Kunstausstellung</i> . Ausst.-Kat. Hannover 1925. – N.N. 1925c
1925	Berlin	Frühjahrsausstellung der Preussischen Akademie der Künste (9. Mai bis 28. Juni 1925) 97 Landschaft am Griebnitzsee; 98 Stilleben; 99 Winter in Potsdam (am Kanal) (Abb. WVZ-Nr. 276) Lit.: Preussische Akademie der Künste zu Berlin: <i>Frühjahrsausstellung</i> . Ausst.-Kat. 1925. – Schmitz 1925 – Scheffler 1925a – Georgi 1925
1925	München	Münchener Kunstausstellung im Glaspalast (29. Mai bis Ende Oktober) 2215 Stilleben (Öl); 2216 Brauhausberg, Potsdam (Öl) (WVZ-Nr. 195 möglich); 2217 Hamburg (Öl) Neubabelsberg Lit.: Münchener Secession; Münchener Künstlergenossenschaft: <i>Münchener Kunstausstellung im Glaspalast</i> . Ausst.-Kat. München 1925.
1925	Berlin	Herbstaussstellung der Preussischen Akademie der Künste (24. Oktober bis 29. November 1925) 179 Potsdam, Kanal im Schnee, Aquarell; 180 Ansicht von Potsdam, Aquarell; 181 Am kleinen Wannsee, Aquarell; 182 Sakrow, Aquarell; 183 Lustgarten mit Stadtschloß in Potsdam, Aquarell; 184 Wassersport, Aquarell Lit.: Preussische Akademie der Künste zu Berlin: <i>Herbstaussstellung. Aquarell, Gouache, Pastell, Zeichnung,</i> <i>Graphik, Plastik</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1925.
1926	Berlin	Frühjahrsausstellung der Preussischen Akademie der Künste (8. Mai bis 27. Juni 1926) 131 Selbstbildnis; 132 Das Stadtschloß in Potsdam (WVZ-Nr. 227 oder 277 möglich); 133 Am kleinen Wannsee Lit.: Preussische Akademie der Künste zu Berlin: <i>Frühjahrsausstellung</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1926.
1926	Berlin	Erste Ausstellung der Deutschen Kunstgemeinschaft 45 Am kleinen Wannsee Lit.: Deutsche Kunstgemeinschaft: <i>Erste Ausstellung der</i> <i>Deutschen Kunstgemeinschaft</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1926.
1926	Dresden	Große Aquarell-Ausstellung (22. Mai bis Ende September 1926) 368 Stilleben; 369 Wannsee; 370 St.Pauli Landungsbrücken Lit.: Sächsischer Kunstverein: <i>Große Aquarell-Ausstellung</i> . Ausst.- Kat. Dresden 1926. – N.N. 1926
1926	Lübeck u.a.	Wanderausstellung Vereinigung nordwestdeutscher Künstler in der Overbeck Gesellschaft (auch in Kassel, Magdeburg und Bremen) Selbstbildnis und Landschaften Enns 1926
1926-1927	Berlin	Herbstaussstellung der Preussischen Akademie der Künste (25. November 1926 bis 2. Januar 1927) 200 Winter im Gebirge; 201 Travemünde; 202 An der

		Jannowitzbrücke (Abb.); 203 Wintersport; 204 Wannsee; 205 An der Waisenbrücke Preussische Akademie der Künste zu Berlin: <i>Herbstaussstellung</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1926.
1927	Hannover	Frühjahrsausstellung Kunstverein Hannover (20. Februar bis 24. April 1927) 134 Kanal in Potsdam (Winter) 135 St. Pauli Landungsbrücken 136 An der Havel Potsdam (Abb. WVZ-Nr. 280) Lit.: Kunstverein Hannover e.V.: <i>95. Grosse Kunstaussstellung</i> . Ausst.-Kat. Hannover 1927. – Frerking 1927
1927	Berlin	Frühjahrsausstellung der Preussischen Akademie der Künste (April bis Mai 1927) 153 Kanal in Potsdam; 154 Jannowitzbrücke in Berlin (WVZ-Nr. 287); 155 Jannowitzbrücke bei trübem Wetter Lit.: Preussische Akademie der Künste zu Berlin: <i>Frühjahrsausstellung</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1927.
1927	Königsberg	59. Kunstaussstellung und Corinth-Gedächtnisausstellung des Kunstvereins Königsberg e.V. (1. Mai bis 16. Juni 1927) 107 Hafen von Travemünde A[quarell] Lit.: Meyer-Bremen 1993, S. 184.
1927	Lübeck	Vereinigung Lübecker Bildender Künstler in der Siebenhundertjahrrhalle Garten und Atelier; Sanssoucci; Stilleben; Selbstbildnis Lit.: Enns 1927
1927	München	Münchener Kunstaussstellung im Glaspalast (1. Juni bis 3. Oktober 1927) 2055 Hafenszene; 2056 Havel-Landschaft Lit.: Münchener Secession; Münchener Künstlergenossenschaft: <i>Münchener Kunstaussstellung im Glaspalast</i> . Ausst.-Kat. München 1927.
1927	Berlin	Zehnte Ausstellung der Deutschen Kunstgemeinschaft (25. September bis 6. November 1927) 305 Wannsee Lit.: Deutsche Kunstgemeinschaft: <i>Zehnte Ausstellung</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1927.
1927	Berlin	Herbstaussstellung der Preussischen Akademie der Künste (November bis Dezember 1927) Lit.: Preussische Akademie der Künste zu Berlin: <i>Herbstaussstellung. Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Graphik, Plastik</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1927.
1928	Berlin	Frühjahrsausstellung der Preussischen Akademie der Künste (Mai bis Juni 1928) 96 St. Pauli Landungsbrücken Hamburg (WVZ-Nr. 294 möglich); 97 Friedrichstraße Berlin (WVZ-Nr. 285 möglich); 98 Blick auf Klosterstraße und Stadthaus Berlin (WVZ-Nr. 68 möglich); 99 Waisenbrücke Lit.: Preussische Akademie der Künste zu Berlin: <i>Frühjahrsausstellung</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1928.
1928	Düsseldorf	Deutsche Kunst (Mai bis Oktober 1928) 334 Am kleinen Wannsee; 335 Blumenstück; 336 Selbstporträt Lit.: <i>Deutsche Kunst Düsseldorf</i> . Ausst.-Kat. Düsseldorf 1928.
1928	Hannover	Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes/96. Ausstellung des Kunstvereins Hannover 152 Abend am Wannsee; 153 Am Strom (Travemünde); 154 Selbstbildnis; 155 Blumenstück (ohne Rahmen) Lit.: Kunstverein Hannover e.V.; Deutscher Künstlerbund: <i>96. Grosse Kunstaussstellung</i> . Ausst.-Kat. Hannover 1928. – Frerking 1928 – P.E. [Eduard Plietzsch?] 1928

1929	Hannover	97. Grosse Kunstausstellung im Kunstverein Hannover (24. Februar bis 14. April 1929) 165 St. Pauli Landungsbrücken (Abb. WVZ-Nr. 294); 166 Inselbrücke, Berlin (WVZ-Nr. 297 möglich); 167 Blumenstück ohne Rahmen; 168 Bildnis meiner Tochter (unverkäuflich WVZ-Nr. 256) Lit.: Kunstverein Hannover e.V.: <i>97. Grosse Kunstausstellung</i> . Ausst.-Kat. Hannover 1929.
1929	Berlin	Frühjahrsausstellung der Preussischen Akademie der Künste (Mai bis Juni 1929) 90 Selbstbildnis (WVZ-Nr. 299 möglich); 91 Ostseehafen (Abb. WVZ-Nr. 300); 92 Die Inselbrücke (WVZ-Nr. 297 möglich); 93 Blick auf Alt-Berlin Lit.: Preussische Akademie der Künste zu Berlin: <i>Frühjahrsausstellung</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1929. – Werner 1929
1929	Berlin	Ausstellung der Deutschen Kunstgemeinschaft unter dem Titel „Das schöne Berlin“ (18. Mai bis 20. Juni 1929) Kanal; Waisenbrücke (WVZ-Nr. 296); Die alte Jannowitzbrücke; An der Jannowitzbrücke Lit.: Deutsche Kunstgemeinschaft: <i>Das schöne Berlin</i> . <i>Frühjahrsausstellung 1929</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1929.
1929	Berlin	Hundert Jahre Berliner Kunst im Schaffen des Vereins Berliner Künstler 657 Wannsee (Abb. WVZ-Nr. 301); 658 Ostseehafen (WVZ-Nr. 300 möglich); 659 Torpedoboote (WVZ-Nr. 158); 660 Hafenszene Lit.: Verein Berliner Künstler: <i>Hundert Jahre Berliner Kunst. Im Schaffen des Vereins Berliner Künstler</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1929. – Eberlein 1929
1929	Berlin	Herbstausstellung der Preussischen Akademie der Künste (Oktober bis November 1929) 189 Am Spittelmarkt, Aquarell; 190 Potsdamer Straße, Aquarell; 191 Petrikirche Berlin, Aquarell; 192 Ostseehafen, Aquarel (Abb.) Lit.: Preussische Akademie der Künste zu Berlin: <i>Herbstausstellung. Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Graphik, Plastik</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1929.
1930	Berlin	Frühjahrsausstellung der Preussischen Akademie der Künste (Mai bis Juni 1930) 81 Selbstbildnis (WVZ-Nr. 299); 82 Aus dem Garten I.G. Neubabelsberg (WVZ-Nr. 293); 83 Spittelmarkt; 84 Abfahrt der "Bremen" (WVZ-Nr. 306 möglich) Lit.: Preussische Akademie der Künste zu Berlin: <i>Frühjahrsausstellung</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1930. – Mark 1930
1930	München	Deutsche Kunstausstellung im Glaspalast (30. Mai bis Anfang Oktober 1930) 1136 Blumenstück; 1137 Inselbrücke (WVZ-Nr. 297 möglich); 1138 Das alte Berlin Lit.: Münchener Secession; Münchener Künstlergenossenschaft: <i>Deutsche Kunstausstellung im Glaspalast</i> . Ausst.-Kat. München 1930.
1930	Hannover	98. Ausstellung Kunstverein Hannover 160 Hafen an der Ostsee; 161 Hamburger Hafen; 162 Selbstbildnis; Lit.: Kunstverein Hannover e.V.: <i>98. Grosse Kunstausstellung</i> . Ausst.-Kat. Hannover 1930. – Seiffert-Wartenberg 1930
1931	Berlin	Frühjahrsausstellung der Preussischen Akademie der Künste (April bis Mai 1931) 97 Selbstbildnis (WVZ-Nr. 279 möglich); 98 Inselbrücke (WVZ-Nr. 297); 99 Alt-Berlin; 100 Landschaft aus Jena Lit.: Preussische Akademie der Künste zu Berlin:

1931	Hannover	<p><i>Frühjahrsausstellung</i>. Ausst.-Kat. Berlin 1931. Kunstverein Hannover 99. Große Kunstausstellung 161 Garten des Herrn I.G. Neubabelsberg (WVZ-Nr. 293); 162 Blick auf die Potsdamerstraße Lit.: Kunstverein Hannover e.V.: <i>99. Grosse Kunstausstellung</i>. Ausst.-Kat. Hannover 1931.</p>
1931	Essen	<p>Deutscher Künstlerbund 168 St. Pauli Landungsbrücken; 169 Garten; 170 Brandenburger Tor Berlin (WVZ-Nr. 260) Lit.: Deutscher Künstlerbund: <i>Ausstellung Essen 1931</i>. Ausst.-Kat. Essen 1931. – Cohen 1931</p>
1931	Lübeck	<p>Die Ostsee im Bilde im Behnhaus Warnemünder Hafen Lit.: Enns 1931; in diesem Artikel wird auf Hübners Bild im Behnhaus hingewiesen. In der Besprechung der Ausstellung wird er jedoch nicht erwähnt.</p>
1931	Berlin	<p>Herbstausstellung der Preussischen Akademie der Künste (Oktober bis November 1931) 160 Die Bucht von Travemünde, Aquarell; 161 Potsdam, Lustgarten Aquarell; 162 Hausboot in Travemünde Aquarell; 163 Potsdam, Brandenburger Tor Aquarell; 164 Die Havel bei Sakrow Aquarell; 165 Kuppel des Berliner Schlosses Aquarell; 166 Stilleben Aquarell Lit.: Preussische Akademie der Künste zu Berlin: <i>Herbstausstellung. Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Graphik,</i> <i>Plastik</i>. Ausst.-Kat. Berlin 1931.</p>
1932	Baltimore	<p>Foreign section thirtieth Carnegie international exhibition of paintings (5. Januar bis 15. Februar 1932) 152. Berlin Canal; 153. Garden of Jacob Goldschmidt (WVZ-Nr. 293 möglich) Carnegie Institute: <i>Foreign section thirtieth carnegie international</i> <i>exhibition of paintings</i>, Baltimore 1932.</p>
1932	Hannover u.a.	<p>Jubiläumsausstellung der Vereinigung nordwestdeutscher Künstler (Hannover: März bis April; Oldenburg: Mai bis Juni 1932) Zugleich Große Jubiläumsausstellung des Kunstverein Hannover 33. Blick auf Schloss Berlin; 34. Alte Jannowitzbrücke (Abb. WVZ- Nr. ?? 305); 35. Warnemünde Lit.: Vereinigung nordwestdeutscher Künstler: <i>Katalog der</i> <i>Jubiläumsausstellung</i>. Ausst.-Kat. 1932. – Kunstverein Hannover e.V.: <i>Große Jubiläumsausstellung. 1832-1932</i>. Ausst.-Kat. Hannover 1932.</p>
1932	Berlin	<p>Herbstausstellung der Preussischen Akademie der Künste, Gedächtnisausstellung Ulrich Hübner (Oktober bis November 1932) 296 Morgensonne 1912 (WVZ-Nr. 133); 297 Bildnis der Tochter des Künstlers 1920 (WVZ-Nr. 256); 298 Mole in Warnemünde 1928; 299 Professor Liebermann im Wildpark 1929 (WVZ-Nr. 305 möglich); 300 Segelyachten in Travemünde 1914; 301 Schloß Berlin 1932 (Letztes Bild des Künstlers) (WVZ-Nr. 308); 302 Kanal in Potsdam 1924; 303 Hafenszene in Travemünde 1925; 304 Selbstbildnis 1927; 305 Boote am Priwall 1919 Bes. Carl Brüggemann, Travemünde; 306 Häuser aus dem holländischen Viertel in Potsdam 1924; 307 Havelbrücke am Stadtschoß Potsdam 1926; 308 Priwallbrücke 1914 Bes. Architekt Alfred Redelstorff, Lübeck; 309 An der Friedrichsgracht, Berlin 1927; 310 Blumenstilleben 1923/24 (WVZ-Nr. 272); 311 Septembermorgen. Travemünde 1910; 312 Schwarze Madonna. Stilleben 1919 (WVZ-Nr. 241); 313 An der Planitz. Potsdam 1927</p>

		(Abb. WVZ-Nr. 288); 314 Heißer Tag in Hamburg 1914 (WVZ-Nr. 155); 315 Aus dem Garten Dr. Jakob Goldschmidt 1927 (WVZ-Nr. 293); 316 Kramers Amtsbuden in Hamburg 1910; 317 Abend in Travemünde 1915; 318 Kanal in Potsdam 1926; 319 Blick auf Travemünde von der Travemünder Landstraße 1917; 320 Aus Alt-Berlin 1927; 321 Segler vor Travemünde 1917; 322 Altes Zollhaus am Hafen von Warnemünde 1928; 323 Die Potsdamer Straße, Berlin 1930; 324 Beim Schifferhaus, Travemünde 1919 Lit.: Preussische Akademie der Künste zu Berlin: <i>Herbstausstellung, Gemälde-Plastik, Gedächtnisausstellung Ulrich Hübner</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1932. – Werner 1932
1932	Lübeck	Gedächtnisausstellung in der Kunsthandlung Nöhning Die Kaiseryacht „Hohenzollern“ vor Travemünde (WVZ-Nr. 129); „Heißer Tag in Hamburg“ (WVZ-Nr. 155); Blick auf Travemünde von der Travemünder Landstraße (WVZ-Nr. 212, möglich) Lit.: Enns 1932 – N.N. 1932c
1933	Hannover	101. Große Frühjahrsausstellung im Kunstverein Hannover 132 Stilleben mit Madonna (WVZ-Nr. 241 möglich); 133 Altberlin; 134 Travemünder Hafen I; 135 Travemünde I Studie (WVZ-Nr. 243); 136 Tochter des Künstlers (unverkäuflich WVZ-Nr. 256); 137 Jannowitzbrücke; 138 Hafenszene Travemünde; 139 Boote im Kanal; 140 Gattin des Künstlers; 141 Schloßecke in Potsdam; 142 Havelbrücke in Potsdam mit Schloß; 143 Blumenstilleben; 144 Potsdamer Straße mit Omnibus; 145 Schloß Berlin; 146 Selbstbildnis; 147 Garten von Jakob Goldschmidt ; 148 Am Fenster; 149 Holländ. Viertel in Potsdam; 150 Hof in Holland; 151 Travemünder Hafen II; 152 Travemünde II (Studie); 153 Kirchdorf am Wasser (Studie); 154 Dom im Schnee (Studie); 155 Blick auf Travemünde; 156 Ein Sommermorgen; 157 Ein Sommertag; 158 Aus dem Hamburger Hafen; 159 Lübecker Hafen; 160 Alte Jannowitzbrücke Lit.: Kunstverein Hannover e.V.: <i>101. Grosse Frühjahrsausstellung</i> . Ausst.-Kat. Hannover 1933. – Hoeltje 1933
1942	Hannover	Sommerausstellung der Vereinigung Nordwestdeutscher Künstler 1942 Stadt und Eisenbahn I (WVZ-Nr. 138)
1957	Hannover	71 Travemünde I, Studie (WVZ-Nr. 243)
1962	Berlin	Bilder märkischer Landschaft aus Berliner Privatbesitz. Berlin, Galerie Obpacher, 1962 Blick auf die Potsdamer Heiliggeistkirche an der Havel (WVZ-Nr. 44); Märkischer Höhenzug, Aquarell Lit.:Galerie Obpacher: <i>Bilder märkischer Landschaft aus Berliner Privatbesitz</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1962.
1963	Hannover	Werke der Sammlung Pelikan 49 Aus dem Hamburger Hafen (WVZ-Nr. 109) Lit.: Kunstverein Hannover e.V. (Hg.): <i>Die Pelikan-Kunstsammlung</i> . Ausst.-Kat. Hannover, München 1963.
1963	Lübeck	Das alte Lübecker Stadtbild 176 Lübecker Hafen im Morgenlicht; 219 Die alte Badeanstalt (Brandung Travemünde) (WVZ-Nr. 10) Lit.:Lindtke, Gustav: <i>Das alte Lübecker Stadtbild</i> , Lübeck 1963.
1967	Kiel	Meer und Küste in der Malerei, Kunsthalle Kiel 58 Brandung Travemünde (WVZ-Nr. 10) Lit.: Kunsthalle Kiel: <i>Meer und Küste in der Malerei</i> . Ausst.-Kat. Kiel 1967.

1976	Berlin	Malerei der deutschen Impressionisten 43 Hamburger Hafen (Abb., WVZ-Nr. 86) 44 Die Havel bei Potsdam (WVZ-Nr. 194) Brauner, Lothar: <i>Malerei der deutschen Impressionisten</i> . Ausst.- Kat. Berlin 1976.
1980	Berlin	Galerie Michaels Haas Stadt und Eisenbahn II (WVZ-Nr. 139)
1980	Berlin	Potsdam und seine Umgebungen 128 Brandenburger Tor Potsdam (WVZ-Nr. 200); 129 Blick von der Havel auf Potsdam (WVZ-Nr. 275) Lit.: Berlin-Museum: <i>Potsdam und seine Umgebungen seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts. Gemälde, Graphik, Kunstgewerbe</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1980.
1981	Berlin	Berliner Secession, Neuer Berliner Kunstverein 171 Das Petritor in Rostock (WVZ-Nr. 111); 173 Stadt und Eisenbahn II (WVZ-Nr. 139); 174 Winterruhe (WVZ-Nr. 102) Neuer Berliner Kunstverein: <i>Berliner Secession</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1981.
1982	Aurich	Küstenlandschaften. Landschaftsmalerei zwischen Emden und Hamburg. 3 Hamburger Hafen (WVZ-Nr. 93); 4 Hamburger Hafen (WVZ-Nr. 189) Lit.: Ostfriesische Landschaft: <i>Küstenlandschaften</i> . <i>Landschaftsmalerei zwischen Emden und Hamburg</i> . Ausst.-Kat. Aurich 1982, S. 30.
1982	Berlin	Märkische Landschaften 48 Brandenburger Tor Potsdam (WVZ-Nr. 200); 49 Blick von der Havel auf Potsdam (WVZ-Nr. 275) Lit.: Pfefferkorn, Rudolf: <i>Märkische Landschaften</i> . Ausst.-Kat. Spandau 1982.
1984	Berlin	Berlin um 1900, Akademie der Künste Berlin 1984 906 „Dezemberstimmung. Leipziger- und Friedrichstrassen-Ecke“, Studie (WVZ-Nr. 16) Lit.: Akademie der Künste; Berlinische Galerie: <i>Berlin um 1900</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1984.
1985	Baden-Baden	Deutsche Impressionisten aus dem Niedersächsischen Landesmuseum 37 Hamburger Hafen (WVZ-Nr. 189) Lit.: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden: <i>Deutsche Impressionisten aus dem Niedersächsischen Landesmuseum Hannover</i> . Ausst.-Kat. 1985.
1985	Leningrad	Deutscher Impressionismus. Malerei, Zeichnung, Druckgraphik 61 Hamburger Hafen (WVZ-Nr. 189) Lit.: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden: <i>Deutsche Impressionisten aus dem Niedersächsischen Landesmuseum Hannover</i> . Ausst.-Kat. 1985.
1987	Berlin	Berlin Museum, Stadtbilder 121 „Dezemberstimmung. Leipziger- und Friedrichstrassen-Ecke“, Studie (WVZ-Nr. 16); 122 Stadt und Eisenbahn II (WVZ-Nr. 139) Lit.: Berlin-Museum: <i>Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart</i> . Ausst.-Kat. Berlin 1987.

1987	Bremen	<p>Deutscher Künstlerbund 35. Jahresausstellung Bremen Hamburger Hafen (WVZ-Nr. 93) Lit.: Deutscher Künstlerbund: <i>Deutscher Künstlerbund. 35. Jahresausstellung</i>. Ausst.-Kat. Bremen 1987. Deutscher Künstlerbund: <i>Deutscher Künstlerbund. 35. Jahresausstellung</i>. Ausst.-Kat. Bremen 1987.</p>
1988	Lübeck	<p>Museen für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus, Ulrich Hübner 1872-1932. In Berlin und an der See. Bilder des Impressionismus 1 Waldweg bei Loschwitz (WVZ-Nr. 2); 2 Wiese mit Weg (WVZ-Nr. 3); 3 Brandung Travemünde (Abb. WVZ-Nr. 10); 4 Friedrichstraße Ecke Leipziger Straße (Abb. WVZ-Nr. 16) 5 Auf dem Helgen (Abb. WVZ-Nr. 49); 6 Travemünde vom Priwall gesehen (WVZ-Nr. 65); 7 Innenallee in Travemünde (WVZ-Nr. 78); 8 Hafeneinfahrt in Travemünde (Abb. WVZ-Nr. 72); 9 Hafen (Abb. WVZ-Nr. 93); 10 Am Holzhafen/Wintersonne (Abb. WVZ-Nr. 103); 11 Travemünde (Abb. WVZ-Nr. 99); 12 Kurhaus Travemünde (Abb. WVZ-Nr. 115); 13 Travemünde – Kirche und Alte Häuser (Abb. WVZ-Nr. 116); 14 Septembermorgen; 15 Lübeck Hafen (Abb. WVZ-Nr. 134); 16 Ansicht von Travemünde (WVZ-Nr. 124); 17 Die „Hohenzollern“ vor Travemünde (Abb. WVZ-Nr. 128); 18 Stadt und Eisenbahn II (Abb. WVZ-Nr. 139); 19 Im Hafen von Travemünde (Abb. WVZ-Nr. 145); 20 Lübeck (WVZ-Nr. 150); 21 Hamburger Hafen (WVZ-Nr. 189); 22 Brandenburger Tor in Potsdam (Abb. WVZ-Nr. 200); 23 Segler vor Travemünde (Abb. WVZ-Nr. 203); 24 Vorderreihe Travemünde (Abb. WVZ-Nr. 220); 25 Travemünde (WVZ-Nr. 234); 26 Im Hafen von Travemünde (WVZ-Nr. 239); 27 Boote im Hafen (Abb. WVZ-Nr. 245); 28 Selbstbildnis (Abb. WVZ-Nr. 254); 29 Hamburger Fleet (WVZ-Nr. 264); 30 Binnenalster in Hamburg (WVZ-Nr. 266); 31 Sommermorgen bei Travemünde (Abb. WVZ-Nr. 124); 32 Blick von der Havel auf Potsdam (Abb. WVZ-Nr. 275); 33 Havel bei Potsdam (Abb. WVZ-Nr. 279); 34 Friedrichstraße (Abb. WVZ-Nr. 284); 35 Blick auf die Waisenstraße (Abb. WVZ-Nr. 286); 36 Potsdamer Schauspielhaus (WVZ-Nr. 293); 37 St. Pauli Landungsbrücken (Abb. WVZ-Nr. 294); 38 Selbstbildnis (Abb. WVZ-Nr. 303); Strand von Ahlbeck, Aquarell (Abb.); 40 Ostseeküste, Aquarell (Abb.); 41 Westminster Abbey, Aquarell (Abb.); 42 Bick auf Warnemünde, Aquarell (Abb.); 43 Rostock, Aquarell (Abb.); 44 Landungssteg an der Elbe, Tempera (Abb.); 45 Schlepper und Kahn, Radierung; 46 Vor Travemünde, Radierung (Abb.); 47 Kutter im Hafen, Radierung; 48 Die Ausfahrt der Torpedoboote, Lithographie (Abb.); 49 U 9, Lithographie (Abb.); 50 Auf hoher See, Lithographie; 51 Blick auf Lübeck von Nordwesten, Radierung (Abb.); 53 Strasse in Travemünde, Radierung; 54 Travemünde, Radierung; 55 Yachthafen Travemünde, Lithographie; 56 Hafenszene bei Sonnenuntergang, Lithographie; 57 Im Hafen, Lithographie; außer Katalog: Seestück (WVZ-Nr. 1) Lit.: Blühm, Andreas: <i>Ulrich Hübner 1872-1932. In Berlin und an der See. Bilder des Impressionismus</i>. Ausst.-Kat. Lübeck 1988.</p>
2006	Berlin	<p>Berliner Impressionismus, Alte Nationalgalerie Berlin 15 Der Hamburger Hafen (WVZ-Nr. 92); 25 Landhaus in Travemünde (WVZ-Nr. 57) Lit.: Wesenberg, Angelika (Hg.): <i>Berliner Impressionismus. Werke der Berliner Secession aus der Nationalgalerie</i>. Ausst.-Kat. Berlin 2006.</p>
2008	Berlin	<p>Galerie Barthelmess und Wischniewski Abend im Hafen (WVZ-Nr. 4)</p>

		Lit.: Galerie Barthelmess & Wischnewski: <i>Aus Stadt und Land</i> . Ausst.-Kat. Berlin 2008.
2008	Wertheim u.a.	Max Liebermann und norddeutsche Künstler der Berliner Secession Am Holzhafen/Wintersonne (WVZ-Nr. 111); Rheinhafen in Holland (WVZ-Nr. 110); Travemünde (WVZ-Nr. 177) Paczkowski, Jörg und Schulte-Wülwer, Ulrich (Hg.): <i>Max Liebermann und norddeutsche Künstler der Berliner Secession</i> . Ausst.-Kat. Wertheim und Flensburg, Heide 2008.
2009	Hamburg	Hamburger Ansichten, Kunsthalle Hamburg 65 Hamburger Hafen (WVZ-Nr. 93) Lit.: Luckhardt, Ulrich (Hg.): <i>Hamburger Ansichten. Maler sehen die Stadt</i> . Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Köln 2009.
2010	Berlin	Die Idee vom Haus im Grünen, Liebermann-Villa am Wannsee Landhaus in Travemünde (WVZ-Nr. 57) (außer Katalog) Lit.: Faass, Martin (Hg.): <i>Die Idee vom Haus im Grünen. Max Liebermann am Wannsee</i> , Berlin 2010a.
2010	Berlin	Galerie Barthelmess und Wischnewski, Vom Zauber des Lichts 304 Am Meer (WVZ-Nr. 50) Galerie Barthelmess & Wischnewski: <i>Vom Zauber des Lichts</i> . Ausst.-Kat. Berlin 2010.
2012	Kampen	Galerie Herold Kampen, 15 Jahre Sylt Finkenwerder Fischerboote (WVZ-Nr. 28) außer Katalog; Hamburger Hafen (WVZ-Nr. 137) außer Katalog

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 2: Gemäldegalerie Dachau 2012, S. 58 – Abb. 3: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 4: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 5: prometheus-Bildarchiv – Abb. 6: Hoefer und Schönleber 1887, S. 141 – Abb. 7: Miller-Gruber 1990, S. 146 – Abb. 8: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 9: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe und Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 2002, S. 113 – Abb. 10-11: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 12: prometheus-Bildarchiv – Abb. 13-14: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 15: Blühm 1988, S. 59 Abb. 19 – Abb. 16: Berliner Secession, Ausst.-Kat. 1900 – Abb. 17: Frecot und Geisert 1999, S. 162 – Abb. 18-19: prometheus-Bildarchiv – Abb. 20: Blühm 1988, S. 11, Abb. 8 – Abb. 21: Blühm 1988, S. 24 – Abb. 22-24: prometheus-Bildarchiv – Abb. 25: Bröhan 1995, Nr. 56 – Abb. 26: Bröhan 1995, Nr. 57 – Abb. 27: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 28: SMBPK Nationalgalerie Fotograf: Jörg P. Anders – Abb. 29: Kunsthandlung Westphal, Berlin – Abb. 30: Leo Spik Auktionen, Berlin, 29.6.2000, Lot 124, Tafel 35 – Abb. 31: Privat – Abb. 32-33: prometheus-Bildarchiv – Abb. 34: Berliner Secession, Ausst.-Kat. 1902 – Abb. 35: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus – Abb. 36: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 13.9.2008, Lot 291 – Abb. 37: Archiv der Villa Romana, Florenz – Abb. 38: Galerie Commeter, Hamburg, 19.11.1938, Lot 90, Tafel VIII – Abb. 39: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 40: Museum Eremitage St. Petersburg – Abb. 41: prometheus-Bildarchiv – Abb. 42: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 30.3.1996, Nr. 108 – Abb. 43: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 22.3.1997, Nr. 134 – Abb. 44: Deutscher Künstlerbund 1905, Ausst.-Kat. Nr. 82 – Abb. 45: Auktionskatalog Graupe 2.-3.11.1928, Tafel 4, Nr. 21, in SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte – Abb. 46: Stocke 2008, Abb. 229 – Abb. 47: Auktionshaus Schloss Ahlden, Ahlden/Aller, September 2013, Lot 1210 – Abb. 48: The Art Institute of Chicago, Creative Commons Zero – Abb. 49: Stocke 2008, Abb. 228 – Abb. 50: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 51: Berliner Secession, Ausst.-Kat. 1901 – Abb. 52: Deutscher Künstlerbund, Ausst.-Kat. 1905, Nr. 83 – Abb. 53: Auktionskatalog Galerie J. Friedmann, Hamburg, Versteigerung: 29. Oktober 1912 in Rudolph Lepkes Kunstauktionshaus, Berlin W. Tafel 34 Nr. 46, in SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte – Abb. 54: N.N. 1907b, in: Kunst und Künstler 5.1907, S.118 – Abb. 55: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 56: Mai 2014, S. 13, Abb. 6 – Abb. 57: prometheus-Bildarchiv – Abb. 58: Dresden, Ausst.-Kat. 1908, in SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte – Abb. 59: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 60: Blühm 1988, S. 35, Nr. 13 – Abb. 61: SMBPK Nationalgalerie Fotograf Andres Kilger – Abb. 62: Stocke 2008, Abb. 248 – Abb. 63: Städtische Galerie Karlsruhe 2016, S. 161 – Abb. 64: Kunsthandlung Seidel & Sohn, Potsdam – Abb. 65: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus – Abb. 66: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 67: Blühm 1988, Nr. 51 – Abb. 68: Industrie- und Handelskammer Lübeck 1953, S. 110 – Abb. 69: prometheus-Bildarchiv – Abb. 70: Akademie der Künste, Ausst.-Kat. 1915, Nr. 25 – Abb. 71: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 72: Kriegszeit Nr. 29, 3.3. 1915 – Abb. 73: Kriegszeit Nr. 32, 24.3.1915 – Abb. 74: Kriegszeit Nr. 38 5.5.1915 – Abb. 75: Kriegszeit Nr. 64/65 Ende März 1916 – Abb. 76: Blühm 1988, Abb. 21 – Abb. 77: Immenhausen 2002, S. 111 – Abb. 78: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 79: Henkell & Co Sektkellerei KG, Wiesbaden– Unternehmensarchiv – Abb. 80: Immenhausen 2002, S. 111 – Abb. 81: Plietzsch 1916b, in: Kunst für Alle 31.1916, S. 193 – Abb. 82: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 83: Elias 1918, in: Kunst und Künstler 16.1918, S. 236 – Abb. 84: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 85: Beth 1918, in: Kunst für Alle, 33.1917-1918, S. 55 – Abb. 86: Blühm 1988, S. 41, Nr. 24 – Abb. 87: Scheffler 1923b, in: Kunst und Künstler, 21.1923, S. 289 – Abb. 88: prometheus-Bildarchiv – Abb. 89-92: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 93: Akademie der Künste, Ausst.-Kat. 1930, Nr. 82 – Abb. 94: Berlin-Museum, Ausst.-Kat. 1987, S. 209 – Abb. 95: Czymmek 2003, S. 88, Abb. 68 – Abb. 96: Berlin-Museum, Ausst.-Kat. 1987, S. 214 – Abb. 97: Plietzsch 1916b, in: Kunst für Alle 31.1916, S. 194 – Abb. 98: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 99: Akademie der Künste, Ausst.-Kat. 1931, Nr. 98 – Abb. 100: prometheus-Bildarchiv – Abb. 101: Mittenzwey 1914/15, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 35.1914/15, S. 5 – Abb. 102: prometheus-Bildarchiv – Abb. 103: SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte – Abb. 104: Aufnahme der Verfasserin – Abb. 105: O'Gallerie, Portland – Abb. 106: SMBPK Nationalgalerie Fotograf: Klaus Göken – Abb. 107: SMBPK Nationalgalerie Fotograf: Jörg P. Anders – Abb. 108: Auktionskatalog Helbing 28.4.1913, in: SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte – Abb. 109: Auktionskatalog Dobiaschofsky Auktionen Bern, 15.-18.5.2013, Lot 567 – Abb. 110: Dresdner 1926, in Studio. International Art (London), 92.1926, Heft 400, S. 3 – Abb. 111: Blühm 1988, S. 49, Nr. 33 – Abb. 112: Stahl 1924/25 in: Velhagen & Klasings Monatshefte, 39.1924/25, Bd.II, S. 389 – Abb. 113: SMBPK Nationalgalerie Fotograf: Klaus Göken – Abb. 114: Stahl 1924/25 in: Velhagen & Klasings Monatshefte, 39.1924/25, Bd.II, S. 391 – Abb. 115 : Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin, Juni 2012, Lot 385R – Abb. 116: Blühm 1988, S. 19, Nr. 35 – Abb. 117: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landeshalle – Abb. 118: Deutsches Schifffahrtsmuseum Bremerhaven – Abb. 119: Bongardt 2017, S. 34 – Abb. 120: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus – Abb. 121: SMBPK Nationalgalerie, Fotograf: Jörg P. Anders – Abb. 122 : Scheffler 1930 in: Kunst und Künstler, 28.1930, Heft 6, S. 254

Abbildungsnachweis sortiert nach Quelle

Akademie der Künste, Ausst.-Kat.: Abb. 70, 93, 99 – Archiv der Villa Romana, Florenz: Abb. 37 – Aufnahme der Verfasserin: Abb. 1, 3, 4, 8, 10, 11, 13, 14, 27, 39, 50, 55, 59, 71, 78, 82, 83, 89-92, 98, 104 – Auktionshaus Schloss Ahlden, Ahlden/Aller: Abb. 47 – Auktionshaus Stahl, Hamburg: Abb. 36, 42, 43 – Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin: Abb. 115 – Berlin-Museum, Ausst.-Kat. 1987: Abb. 94, 96 – Berliner Secession, Ausst.-Kat.: Abb. 16, 34, 51 – Blühm 1988: Abb. 15, 20, 21, 60, 67, 76, 86, 116 – Bongardt 2017: Abb. 119 – Bröhan 1995: Abb. 25-26 – Czymmek 2003: Abb. 95 – Deutsche Kunst und Dekoration: Abb. 101 – Deutscher Künstlerbund, Ausst.-Kat.: Abb. 44, 52 – Deutsches Schifffahrtsmuseum Bremerhaven: Abb. 118 – Dobiaschofsky Auktionen, Bern: Abb. 109 – Eremitage St. Petersburg: Abb. 40 – Frecot und Geisert 1999: Abb. 17 – Galerie Commeter Auktionskatalog: Abb. 38 – Gemäldegalerie Dachau 2012: Abb. 2 – Henkell & Co Sektkellerei KG, Wiesbaden – Unternehmensarchiv: Abb. 79 – Hoefer und Schönleber 1887: Abb. 6 – Immenhausen 2002: Abb. 77, 80 – Industrie- und Handelskammer Lübeck 1953: Abb. 68 – Kriegszeit: Abb. 72-75 – Kunst für Alle: Abb. 81, 85, 97 – Kunst und Künstler: Abb.

54, 83, 87, 122 – Kunsthandlung Westphal Berlin: Abb. 29 – Kunsthandlung Seidel & Sohn, Potsdam: Abb. 64 – Mai 2014: Abb. 56 – Miller-Gruber 1990: Abb. 7 – Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus: Abb. 35, 65, 120 – Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie: Abb. 117 – O’Galerie, Portland: Abb. 105 – Privat: Abb. 31 – prometheus-Bildarchiv: Abb. 5, 12, 18, 19, 22-24, 32-33, 57, 69, 88, 100, 102 – Staatliche Kunsthalle Karlsruhe und Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 2002: Abb. 9 – Städtische Galerie Karlsruhe 2016: Abb. 63 – SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte: Abb. 45, 53, 58, 103, 108 – SMBPK Nationalgalerie: Fotograf Jörg P. Anders: Abb. 28, 107, 121; Fotograf Andres Kilger: Abb. 61; Fotograf Klaus Göken: Abb. 106, 113 – Stocke 2008: Abb. 46, 49, 62 – Studio. International Art: Abb. 110 – The Art Institute of Chicago: Abb. 48 – Velhagen & Klasings Monatshefte: Abb. 112, 114

Verwendete Abkürzungen

Ausst. = Ausstellung oder Ausstellungen

bez. = bez.

dat. = datiert

Lit. = Literatur

o. r. = oben rechts

o. l. = oben links

SMBPK = Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz

SMB-ZA = Zentralarchiv der Staatliche Museen zu Berlin

u. = und

u. r. = unten rechts

u. l. = unten links

WVZ-Nr. = Werkverzeichnis-Nummer

Personenverzeichnis

Zur besseren Lesbarkeit wurden im Text keine Angaben zu den Lebensdaten der genannten Personen aufgeführt. Sofern zu ermitteln, sind diese hier aufgeführt

Achenbach, Andreas (1815-1910)	Herrmann, Curt (1854-1929)
Antoine, Otto (1865-1951),	Hertel, Albert (1843-1912)
Baluschek, Hans (1870-1935)	Herwegh, Georg (1817-1875)
Baudelaire, Charles (1821-1867)	Heyder, Fritz (1882-1941)
Beckmann, Max (1884-1950)	Hübner, Emil (1834-1901)
Berckheyde, Gerrit Andreaszoon (1638-1698)	Hübner, Heinrich (1869-1945)
Böcklin, Arnold (1827-1901)	Hübner, Irma (1880-1936)
Bode, Wilhelm von (1845-1929)	Hübner, Julius (1806-1882)
Brendel, Albert (1827-1895)	Hübner, Marie (verstorben 1948)
Caillebotte, Gustave (1848-1894)	Hübner, Rudolf (1864-1945)
Cassirer, Bruno (1872-1941)	Jacob, Julius (1842-1929)
Cassirer, Max (1857-1943)	Jaeckel, Willy (1888-1944)
Cassirer, Paul (1871-1926)	Jongkind, Johan Barthold (1819-1891)
Cézanne, Paul (1839-1906)	Kallmorgen, Friedrich (1856-1924)
Corinth, Lovis (1858-1925)	Kandinsky, Wassily (1866-1944)
Courbet, Gustave (1819-1877)	Keller, Ferdinand (1842-1922)
Dahl, Johann Christian (1788-1857)	Klimsch, Fritz (1870-1960)
Daubigny, Charles-Francoise (1817-1878)	Klinger, Max (1857-1920)
Degas, Edgar (1834-1917)	Koepping, Karl (1848-1914)
Deschamps, Émile (1791-1871)	Kolbe, Georg (1877-1947)
Droysen, Johann Gustav (1808-1884)	König, Leo von (1871-1944)
Dücker, Eugen (1841-1916)	Kuehl, Gotthard (1850-1915)
Durand-Ruel, Paul (1831-1922)	Langbehn, Julius (1851-1907)
Ende, Hermann (1929-1907)	Leibl, Wilhelm (1844-1900)
Engelmann, Richard (1868-1966)	Leistikow, Walter (1865-1908)
Fehr, Conrad (1854-1933)	Lewald, Theodor (1860-1947)
Franck, Philipp (1860-1944)	Lichtwark, Alfred (1852-1914)
Frenzel, Oskar (1855-1915)	Liebermann, Max (1847-1935)
Goldschmidt, Jacob (1882-1955)	Lier, Adolf (1826-1882)
Goya, Francisco de (1746-1828)	Linde d.J., Hermann (1863-1923)
Grethe, Carlos (1864-1913)	Linde, Max (1862-1940) 137
Gude, Hans Frederik (1825-1903)	Linde-Walther, Heinrich (1868-1939)
Gurlitt, Fritz (1854-1893)	Löfftz, Ludwig von (1845-1910)
Hacke, Rudolph (1881-1952)	Manet, Edouard (1832-1883)
Hagen, Theodor (1842-1919)	Manzel, Ludwig (1858-1936)
Hambüchen, Wilhelm (1869-1939)	Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809-1847)
Heckel, Erich (1883-1970)	Menzel, Adolph von (1815-1905)
Heimann, Emanuel (1855-1910)	Meunier, Constantin (1831-1905)
Heise, Georg (1890-1979)	Minne, George (1860-1941)

Monet, Claude (1840-1926)
Munch, Edvard (1863-1944)
Nolde, Emil (1867-1956)
Orlik, Emil (1870-1932)
Paeschke, Paul (1875-1943)
Pechstein, Max (1881-1955)
Pissarro, Camille (1830-1903)
Poetzelberger, Robert (1856-1930)
Porcellis, Jan (1582-1632)
Posadowsky-Wehner, Arthur von (1845-1932)
Pottner, Emil (1872-1942)
Renoir, Pierre Auguste (1841-1919)
Rodin, Auguste (1840-1917)
Rösler, Waldemar (1882-1916)
Saltzmann, Carl (1847-1923)
Schaefer, Karl (1870-1942)
Schirmer, Johann Wilhelm (1807-1863)
Schleichs d. Ä., Eduard (1812-1874)
Schmidt-Ott, Friedrich (1860-1956)
Schocken, Wilhelm (1874-1958)
Schönleber, Gustav (1851-1917)
Segantini, Giovanni (1858-1899)
Sievers, Johannes (1880-1969)
Skarbinas, Franz (1849-1910)
Slevogt, Max (1868-1932)
Studt, Konrad (1838-1921)
Thoma, Hans (1839-1924)
Trott zu Solz, August von (1855-1938)
Tschudi, Hugo von (1851-1911)
Tuaillon, Louis (1862-1919)
Turner, William (1775-1851)
Uhde, Fritz von (1848-1911)
Ury, Lesser (1861-1931)
van Gogh, Vincent (1853-1890)
Vinnen, Carl (1863-1922)
Walden, Herwarth (1878-1941)
Werner, Anton von (1843-1915)

Literaturverzeichnis

Archivalien

- Akte. Archiv der Hansestadt Lübeck, 1.2, 6765.
- Der Vorstand der Vereinigung nordwestdeutscher Künstler: *Arbeitsplan für die Neuorganisation der Vereinigung nordwestdeutscher Künstler*. Stadtmuseum Oldenburg - Bibliothek.
- Die Königliche Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin in ihrem Personalbestande seit ihrer Errichtung - Michaelis 1810 - Michaelis 1885 1885. Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin.
- Einrichtung und Besetzung der Meisterateliers 1910-1924 1912-1914. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, PrAdK 712, Microfiche.
- Grundbucheintrag. Archiv der Hansestadt Lübeck, 3.4-3, 4145.
- Heise, Georg: *Brief*. Heise Korrespondenz.
- Hübner, Ulrich: *Korrespondenz Hübner, Ulrich an den Verlag Fritz Heyder*. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Heyder 147.
- Hübner, Ulrich: *Brief an Max Klinger* 1905. Stadtarchiv Naumburg, Klinger-Archiv, VR 3.
- Hübner, Ulrich: *Brief an Max Klinger* 1905. Stadtarchiv Naumburg, Klinger-Archiv, VR 5.
- Hübner, Ulrich: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Klinger-Archiv, VR 6.
- Hübner, Ulrich: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Klinger-Archiv, VR 7.
- Hübner, Ulrich: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Klinger-Archiv, VR 8.
- Hübner, Ulrich: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Klinger-Archiv, VR 9.
- Hübner, Ulrich: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Klinger-Archiv, VR 10.
- Hübner, Ulrich: *Brief an Max Klinger* 1906. Stadtarchiv Naumburg, Klinger-Archiv, VR 11.
- Hübner, Ulrich: *Postkarte* 1915. Heise Korrespondenz.
- Hübner, Ulrich: *Brief* [um 1927]. Heise Korrespondenz.
- Hübner, Ulrich: *Brief* 1929. Heise Korrespondenz.
- Künstlerdokumentation Ulrich Hübner. Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB-ZA), V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte.
- Lehrplan 1900. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, VdBK Alt-Signatur: VG-ZM 2.2, Verein der Berliner Künstlerinnen, Archiv.
- Liebermann, Max: *Ansprache des Präsidenten Max Liebermann bei der Beisetzung von Professor Ulrich Hübner am 3. Mai 1932 in der Kapelle in Klein Glienicke. (Verlesen von Professor Philipp Franck)* 1932. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, PrAdK 0745.
- Magistrat Berlin: *Verzeichnis der in der Stadt Berlin befindlichen Kunstgegenstände* 1928. Kulturamt Charlottenburg-Wilmersdorf.
- Meisteratelier U. Hübner 1924. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, PrAdK 1131.
- Mitgliederwahlen Glückwunsch- und Dankschreiben; Todesanzeigen für verstorbene Mitglieder der Akademie, Kondolenzschreiben. Listen der Mitgliedervorschläge mit Stimmenanzahl 1917-1923. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, PrAdK 0707.
- Personalnachrichten für das Archiv der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Maler Professor Ulrich Hübner. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, PrAdK Pers BK 242.
- Pietzsch, Richard: *Ein deutscher Maler - Meine Frühzeit* 1922. Deutsches Kunstarchiv Nürnberg, NL Pietzsch, Richard, I, A, Typoskript mit Lebenserinnerungen.
- Pottner, Emil: *Indiskretionen aus meinem Leben* 1930. Leo Baeck Institute, LBI Archives, New York, Memoires and Diaries, 606011.
- Protokolle der Senatssitzungen der Sektion bildende Kunst. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, PrAdK 1224.
- Saint-Gaudens, Homer: *Brief* 1925. Archives of American Art, Smithsonian Institution Washington, D.C. Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940. Series 1: Correspondence, 1883-1962, Saint-Gaudens, Homer, June - December 1925, Box 123, Folder 6, 1641, Carnegie Institute.
- Schweiger, Werner J.: *Bernhard Nöhring* 2005-2011. Berlinische Galerie; Kunstarchiv Schweiger, BG-WJS-M-1,182, Manuskript: Eintrag für geplante Publikation „Lexikon des Kunsthandels der Moderne im deutschsprachigen Raum 1905-1937“.
- Schweiger, Werner J.: *Galerie Ferdinand Möller (Breslau)* 2005-2011. Berlinische Galerie; Kunstarchiv Schweiger, BG-WJS-M-1,84, Manuskript: Eintrag für geplante Publikation „Lexikon des Kunsthandels der Moderne im deutschsprachigen Raum 1905-1937“.
- Statuten der Akademie. Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, PrAdK 1314.
- Vereinigung nordwestdeutscher Künstler: *V. Jahresbericht* 1911. Stadtmuseum Oldenburg - Bibliothek.

Primärliteratur

- A. F.: Kunstaussstellungen - Berlin, in: *Kunst und Künstler*, 8.1910, Heft 2, S. 121-126.
- A.D.: Ulrich Hübner. Der Maler Berlin und Potsdams, in: *Berliner Tageblatt*, Nr. 205, 30.4.1932.
- Aktiengesellschaft Flora: *Katalog der Kölner Ausstellung 1907*. Ausst.-Kat. Köln 1907.
- Anthes, Otto: Lübeck, in: *Westermanns Monatshefte*, 65.1920, Oktober, 169-184.

- Anwand, Oskar: Im Kunstsalon, in: *Deutsche Tageszeitung*, Nr. 617, 25.12.1910.
- Anwand, Oskar: Im Kunstsalon, in: *Deutsche Tageszeitung*, Nr. 164, 30.3.1912a.
- Anwand, Oskar: Im Kunstsalon. Bei Cassirer - Juryfreie Kunstschau, in: *Deutsche Tageszeitung*, Nr. 291, 12.12.1912b.
- Auerswald, Annemarie von: Kunstaussstellung bei Gurlitt und Cassirer, in: *Neue preußische Zeitung*, Nr. 152, 31.1.1905.
- Auerswald, Annemarie von: Kunstaussstellung im Salon Cassirer, in: *Neue preußische Zeitung*, Nr. 13, 9.1.1907, S. Beilage.
- Auerswald, Annemarie von: Aus den Kunstaussstellungen, in: *Neue preußische Zeitung*, Nr. 161, 4.4.1908, S. 2.
- Bendemann, Eduard von: Deutsche Kunst Darmstadt 1918, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 42.1918, Heft 21, S. 149–160.
- Berliner Secession: *Katalog der Deutschen Kunstaussstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1899.
- Berliner Secession: *Katalog der zweiten Kunstaussstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin ³1900.
- Berliner Secession: *Katalog der dritten Kunstaussstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1901.
- Berliner Secession: *Katalog der vierten Kunstaussstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste*. Ausst.-Kat. Berlin 1901.
- Berliner Secession: *Katalog der fünften Kunstaussstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1902.
- Berliner Secession: *Katalog der sechsten Kunstaussstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste*. Ausst.-Kat. Berlin 1902.
- Berliner Secession: *Katalog der achten Kunstaussstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste*. Ausst.-Kat. Berlin ²1903.
- Berliner Secession: *Katalog der siebenten Kunstaussstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin ²1903.
- Berliner Secession: *Katalog der neunten Ausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1904.
- Berliner Secession: *Katalog der elften Ausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1906.
- Berliner Secession: *Katalog der zwölften Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste*. Ausst.-Kat. Berlin 1906.
- Berliner Secession: *Katalog der dreizehnten Ausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1907.
- Berliner Secession: *Katalog der vierzehnten Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste*. Ausst.-Kat. Berlin 1907.
- Berliner Secession: *Katalog der fünfzehnten Ausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1908.
- Berliner Secession: *Katalog der sechzehnten Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste*. Ausst.-Kat. Berlin 1908.
- Berliner Secession: *Katalog der achtzehnten Ausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1909.
- Berliner Secession: *Katalog der neunzehnten Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste*. Ausst.-Kat. Berlin 1909.
- Berliner Secession: *Katalog der einundzwanzigsten Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste*. Ausst.-Kat. Berlin 1910.
- Berliner Secession: *Katalog der zwanzigsten Ausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin ²1910.
- Berliner Secession: *Katalog der dreiundzwanzigsten Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste*. Ausst.-Kat. Berlin 1911.
- Berliner Secession: *Katalog der zweiundzwanzigsten Ausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1911.
- Berliner Secession: *Katalog der fünfundzwanzigsten Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste*. Ausst.-Kat. Berlin 1912.
- Berliner Secession: *Katalog der XXIV. Ausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin ²1912.
- Berliner Secession: *Katalog der Herbstausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1913.
- Berliner Secession: *Katalog der XXVI. Ausstellung der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1913.
- Beth: Die „Freie Secession“ 1917 in Berlin, in: *Kunst für Alle*, 33.1918, S. 41–47.
- Beth, Ignaz: Der Salon Cassirer, in: *Deutscher Reichsanzeiger*, Nr. 78, 28.3.1912.
- Bie, Oscar: Hier und dort, in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 563, 1.12.1901.
- Bie, Oscar: Hier und dort, in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 597, 21.12.1902.
- Bie, Oscar: Hier und dort, in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 525, 8.11.1903.
- Bie, Oscar: Hier und dort, in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 557, 27.11.1904.
- Bie, Oscar: Hier und dort, in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 213, 7.5.1905.
- Bie, Oscar: Hier und dort, in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 163, 5.4.1908a.
- Bie, Oscar: Hier und dort, in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 463, 2.10.1908b, S. 3.
- Bie, Oscar: Hier und dort, in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 475, 10.10.1909.
- Bie, Oscar: Hier und dort, in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 579, 11.12.1910.
- Bie, Oscar: Hier und dort. Kunstaussstellungen, in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 142, 24.3.1912a.
- Bie, Oscar: Kunstaussstellungen, in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 576, 8.12.1912b.
- Böhme, Gerhard: Kunstaussstellungen, in: *Staatsbürger-Zeitung*, Nr. 36, 22.1.1907.
- Bölker, A.: Die Möllersche Kunsthandlung - ein Rückblick, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit* 1941, S. 278–279.
- Bölsche, Wilhelm: *Die deutsche Landschaft in Vergangenheit und Gegenwart*. Leuchtende Stunden. Eine Reihe schöner Bücher. Herausgegeben von Franz Goerke, Berlin 1915.
- Braun, Felix: Salon Cassirer, in: *National-Zeitung*, Nr. 436, 8.12.1910.
- Breuer: Kleine Kunstnachrichten. Berlin, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 32.1913, S. 158–159.
- Breuer, Robert: Das Reiche der Zeichnung. Zur XXV. Ausstellung der Berliner Secession, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 31.1912, S. 443–458.
- Carnegie Institute: *Catalogue of the sixteenth annual exhibition at the Carnegie Institute*. Ausst.-Kat. Pittsburgh 1912.
- Carnegie Institute: *The Catalogue of the 17th annual exhibition at the Carnegie Institute*. Ausst.-Kat. Pittsburgh 1913.
- Carnegie Institute: *Foreign section thirtieth carnegie international exhibition of paintings*, Baltimore 1932.
- Cassirer, Paul (Hg.): *Ulrich Hübner und Viktor Hugo Zwintz*. Ausst.-Kat. Dez. 1917- Januar 1918.
- Cassirer, Paul: Kunst und Kunsthandel, in: *Pan. Halbmonatsschrift*, 1.1911a, Heft 14, 457-469.
- Cassirer, Paul: Vom Unwissenden Künstler, in: *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“*, München 1911, S. 154–167.
- Cohen, Walter: Berliner Sezession 1908, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 19.1908, Heft 26, S. 433–437.

- Cohen, Walter: Die Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in Essen, in: *Kunst für Alle*, 47.1931, Heft 2, S. 44–51.
- Curdt: Kunstsalon Nöhring. Ausstellung Ullrich (!) Hübner, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 54.1912, Heft 9, S. 130–131.
- Delpy, Egbert: Saisonschluß bei Cassirer, in: *Der Tag*, Nr. 289, 17.6.1905.
- Deutsche Kunst Düsseldorf*. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1928.
- Deutsche Kunstgemeinschaft: *Erste Ausstellung der Deutschen Kunstgemeinschaft*. Ausst.-Kat. Berlin 1926.
- Deutsche Kunstgemeinschaft: *Zehnte Ausstellung*. Ausst.-Kat. Berlin 1927.
- Deutsche Kunstgemeinschaft: *Das schöne Berlin. Frühjahrsausstellung 1929*. Ausst.-Kat. Berlin 1929.
- Deutscher Künstlerbund: *Katalog der zweiten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes*. Ausst.-Kat. Berlin 1905.
- Deutscher Künstlerbund: 3. *Deutsche Künstlerbund-Ausstellung*, Weimar 1906.
- Deutscher Künstlerbund: *Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes*. Ausst.-Kat. Darmstadt 1910.
- Deutscher Künstlerbund: *Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1913*. Ausst.-Kat. Mannheim 1913.
- Deutscher Künstlerbund: *Ausstellung Essen 1931*. Ausst.-Kat. Essen 1931.
- Deutscher Künstlerbund: *Deutscher Künstlerbund. 35. Jahresausstellung*. Ausst.-Kat. Bremen 1987.
- Dietz, Ernst: Aus den Kunstsalons, in: *Deutscher Reichsanzeiger*, Nr. 290, 10.12.1910.
- Dresdner, Albert: Modern German Landscape Painting, in: *Studio. International Art (London)*, 92.1926, Heft 400, S. 3–9.
- Dresslers Kunsthandbuch* 1930.
- Drittes Statut der Akademie. PrAdK 254, Bl. 12ff. in: Kerstin Diether (Hg.): „...zusammenkommen, um von den Künsten zu rasonieren“. *Materialien zur Geschichte der Preussischen Akademie der Künste*. Ausst.-Kat. Berlin 1991, S. 46–49.
- Düsseldorfer Künstlerschaft: *Katalog der Deutsch-Nationalen Kunst-Ausstellung*. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1902.
- Eberlein, Kurt Karl: Hundert Jahre Berliner Kunst, in: *Kunst und Künstler*, 27.1929, Heft 9, S. 335–345.
- Elias, Julius: Schwarz-Weiss, in: *Kunst und Künstler*, 6.1908, Heft 5, S. 183–192.
- Elias, Julius: Kunstausstellungen. Berlin, in: *Kunst und Künstler*, 13.1915, Heft 10, S. 477.
- Elias, Julius: Ulrich Hübner, in: *Kunst und Künstler*, 16.1918, Heft 6, S. 236–239.
- Endell, August: *Die Schönheit der großen Stadt*, Stuttgart 1908.
- Enns, Abram: Lübecks Kunstleben, in: *Der Sammler. Wochenschrift für alte und neue Kunst*, 12.1922, Heft 30, S. 474–475.
- Enns, Abram: Vereinigung nordwestdeutscher Künstler. 80. Ausstellung der Overbeck-Gesellschaft (Behnhaus), in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 68.1926, Heft 42, S. 647–648.
- Enns, Abram: Große Ausstellung der Vereinigung Lübecker bildender Künstler in der Siebenhundertjahrhalle, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 69.1927, Heft 21, S. 379–381.
- Enns, Abram: Wanderausstellung Lübecker Künstler. Veranstaltet durch Dr. G. Heise, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 70.1928, Heft 5, S. 84–85.
- Enns, Abram: Frühjahrsausstellung der Vereinigung Lübecker bildender Künstler. Im Kunstsalon Nöhring, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 73.1931, Heft 23, S. 400–401.
- Enns, Abram: Ulrich Hübner. Eine Gedächtnisausstellung im Kunstsalon Bernhard Nöhring, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 74.1932, Heft 24, S. 356.
- Fechner: Zum Tode Ulrich Hübners, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 201/202, 1.5.1932.
- Fechter, Paul: Bei Paul Cassirer, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 165, 30.3.1912, 1. Beilage.
- Fortlage, Arnold: Die deutsche Kunstausstellung 1907 in Köln, in: *Kunst für Alle*, 23.1907, Heft 5, S. 98–108.
- Freie Secession: *Katalog der ersten Ausstellung der Freien Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1914.
- Freie Secession: *Katalog der zweiten Ausstellung der Freien Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1916.
- Freie Secession: *Katalog der dritten Ausstellung der Freien Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1917.
- Freie Secession: *Katalog der vierten Ausstellung der Freien Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1918.
- Freie Secession: *Sommerausstellung*. Ausst.-Kat. Berlin 1920.
- Freie Secession: *Frühjahrsausstellung der Freien Secession. Handzeichnungen, Radierungen, Kleinplastik*. Ausst.-Kat. Berlin 1921.
- Freie Secession: *Frühjahrsausstellung der Freien Secession. Gemälde/Plastik*. Ausst.-Kat. Berlin 1923.
- Frerking, Johann: Frühjahrsausstellung im Kunstverein Hannover, in: *Kunst für Alle*, 42.1927, S. 292–296.
- Frerking, Johann: Künstlerbundaussstellung im Kunstverein Hannover, in: *Kunst für Alle*, 43.1928, S. 249–262.
- Friedeberger, Hans: Ausstellungen, in: *Cicerone*, 4.1912a, Heft 24, S. 936.
- Friedeberger, Hans: Ausstellungen. Berlin, in: *Cicerone*, 4.1912b, Heft 7, S. 276.
- Friedländer, Max J.: Die Herbstausstellung der Berliner Akademie, in: *Kunst und Künstler*, 19.1921, Heft 4, S. 124–139.
- Fromme, Fr.: Einundvierzigste Kunstausstellung des Lübecker Kunstvereins in der Katharinenkirche, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 56.1914, Heft 26, S. 435–436.
- Galerie Arnold: *Stätten der Arbeit. Große Kunstausstellung*. Ausst.-Kat. Dresden 1912.
- Ganske, Willy: Die Ausstellungen bei Bruno und Paul Cassirer, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 153, 31.3.1901.
- Gensel, Walter: Die XIII. Ausstellung der Berliner Secession, in: *Kunst für Alle*, 22.1907, S. 441–449.
- Gensel, Walter: Von Ausstellungen und Sammlungen. Berlin, in: *Kunst für Alle*, 25.1909, Heft 4, S. 87–88.
- Georgi, Walter: Die Ausstellung der kgl. Akademie der Künste zu Berlin 1915, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 36.1915, S. 176–184.
- Georgi, Walter: Frühjahrs-Ausstellung der Akademie der Künste zu Berlin, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 56.1925, S. 258–269.
- Glaser, Curt: Gemälde-Ausstellung im Salon Cassirer, Berlin, in: *Hamburgischer Correspondent*, Nr. 33, 21.1.1903.
- Glaser, Curt: Aus dem Berliner Kunstleben, in: *Hamburgischer Correspondent*, Nr. 47, 26.1.1907.
- Glaser, Curt: Aus dem Berliner Kunstleben, in: *Hamburgischer Correspondent*, Nr. 546, 27.10.1909.
- Glaser, Curt: Die zwanzigste Ausstellung der Berliner Secession, in: *Kunst für Alle*, 25.1910, Heft 19, S. 433–443.

- Glaser, Curt: Berliner Ausstellungen, in: *Kunst für Alle*, 27.1912, S. 359–363.
- Glaser, Curt: Junge Künstler, in: *Kunst und Künstler*, 29.1931, Heft 6, S. 245–249.
- Gold, Alfred: Berliner Sezession. Eröffnung der Schwar-Weiß-Ausstellung, in: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 338, 7.12.1906.
- Gold, Alfred: Berliner Sezession. Vierzehnte Ausstellung: Zeichnungen, in: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 351, 19.12.1907.
- Grosse Berliner Kunst-Ausstellung*. Ausst.-Kat. Berlin 1897.
- Grosse Berliner Kunst-Ausstellung*. Ausst.-Kat. Berlin 1898.
- Grosse Berliner Kunstausstellung im Düsseldorfer Kunstpalast*. Ausst.-Kat. Düsseldorf, Berlin 1917.
- Grosse Berliner Kunstausstellung im Düsseldorfer Kunstpalast*. Ausst.-Kat. Düsseldorf, Berlin 1918.
- Gurlitt, Cornelius: Was ist Hellmalerei?, in: *Der Kunstwart*, 2.1888/89, Heft 22, S. 337–339.
- H.M.: Von der Tagung der Vereinigung nordwestdeutscher Künstler, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 63.1921, Heft 4, S. 51–52.
- Haenel, Erich: Die Deutschnationale Kunstausstellung Düsseldorf 1902, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 13.1902, Heft 32, S. 497–501.
- Hakon, E.: Kunstausstellungen. Hamburg, in: *Kunst und Künstler*, 12.1914, Heft 7, 395.
- Hartlaub, G. F.: Ausstellungen. Berliner Ausstellungen. Die Akademie der Künste, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 24.1913, Heft 24, 334–336.
- Hartmann, Alfred Georg: Die Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession, in: *Kunst für Alle*, 22.1907, Heft 15, S. 345–352.
- Hausenstein, Wilhelm: Die Umgestaltung der Neuen Pinakothek, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 25.1913, Heft 10, S. 145–152.
- Hausenstein, Wilhelm: Die Sommerausstellung der Münchner Sezession, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 25.1914, Heft 38, S. 558–560.
- Heilblut, Emil: Aus der neunten Ausstellung der Berliner Secession, in: *Kunst und Künstler*, 2.1904, Heft 10, S. 390–411.
- Heilblut, Emil: Aus der elften Ausstellung der Berliner Secession, in: *Kunst und Künstler*, 4.1906, Heft 9, S. 385–405.
- Hermann, Georg: Berlin Kunstsalons, in: *Gesellschaft*, 15, Band 4.1899, Heft 5, S. 348–352.
- Herzog, Rudolf: Aus dem Kunstsalon Cassirer, in: *Berliner Neueste Nachrichten*, Nr. 167, 11.4.1901.
- Hoefer, Edmund und Schönleber, Gustav: *Küstenfahrten an der Nord- und Ostsee*. Unser Vaterland in Wort und Bild, Stuttgart 1887.
- Hoeltje, Georg: 101. Große Frühjahrsausstellung im Kunstverein Hannover, in: *Kunst für Alle*, 48.1933, Heft 8, S. 256.
- Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“*, München 1911.
- Internationale Kunstausstellung: *Internationale Kunstausstellung Rom 1911. Deutschland*. Ausst.-Kat. Berlin 1911.
- K.U.: Die Ausstellung im Salon Cassirer, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 31.3.1908, Nr. 166.
- Kaiser, Hans: Die Berliner Kunstkammern im Dezember, in: *Berliner Neueste Nachrichten*, Nr. 661, 30.12.1910.
- Khaynach, Fr. von: Von Berliner Kunstausstellungen, in: *Neue preußische Zeitung*, Nr. 469, 6.10.1908.
- Khaynach, Fr. von: Von Berliner Kunstausstellungen, in: *Neue preußische Zeitung*, Nr. 603, 25.12.1910.
- Khaynach, Fr. von: Von Berliner Kunstausstellung, in: *Neue preußische Zeitung*, Nr. 142, 24.3.1912.
- Kleibömer, Georg: IV. Ausstellung der Overbeck-Gesellschaft, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 60.1918, Heft 37, S. 452–453.
- Königliche Akademie der Künste zu Berlin: *Ausstellung zur Vorfeier des Regierungs-Jubiläums seiner Majestät des Kaisers und Königs*, Berlin 1913.
- Königliche Akademie der Künste zu Berlin: *Ausstellung von Werken der Mitglieder und Gäste der Akademie*, Berlin 1915.
- Kunstgewerbemuseum Düsseldorf: *Zweite grosse Aquarellausstellung im Kunstgewerbemuseum Düsseldorf veranstaltet von der Hof-Kunst- und Gemälde-Handlung Bismeyer & Kraus. 25. November 1900 bis Anfang Februar 1901*. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1900.
- Kunsthalle Bremen: *Deutsche Kunstausstellung in Verbindung mit einer Sonderausstellung der nordwestdeutschen Künstler*. Ausst.-Kat. Bremen 1908.
- Kunsthalle Bremen: *Internationale Ausstellung in der Kunsthalle Bremen*, Bremen 1914.
- Kunsthalle Wilmersdorf: *Katalog der ersten Ausstellung 1911 der Kunsthalle Wilmersdorf*. Ausst.-Kat. Berlin 1911.
- Kunstsalon Otto Fischer Bielefeld: *Grosse Kunstausstellung in Herford in Verbindung mit einer Sonder-Ausstellung der Vereinigung nordwestdeutscher Künstler*. Ausst.-Kat. Herford 1910.
- Kunstverein Hannover e.V.: 79. Große Kunst-Ausstellung vom Kunstverein für Hannover. Ausst.-Kat. Hannover 1911.
- Kunstverein Hannover e.V.: 93. Große Kunstausstellung. Ausst.-Kat. Hannover 1925.
- Kunstverein Hannover e.V.: 95. Grosse Kunstausstellung. Ausst.-Kat. Hannover 1927.
- Kunstverein Hannover e.V.: 97. Grosse Kunstausstellung. Ausst.-Kat. Hannover 1929.
- Kunstverein Hannover e.V.: 98. Grosse Kunstausstellung. Ausst.-Kat. Hannover 1930.
- Kunstverein Hannover e.V.: 99. Grosse Kunstausstellung. Ausst.-Kat. Hannover 1931.
- Kunstverein Hannover e.V.: *Große Jubiläumsausstellung. 1832-1932*. Ausst.-Kat. Hannover 1932.
- Kunstverein Hannover e.V.: 101. Grosse Frühjahrsausstellung. Ausst.-Kat. Hannover 1933.
- Kunstverein Hannover e.V.; Deutscher Künstlerbund: 96. Grosse Kunstausstellung. Ausst.-Kat. Hannover 1928.
- Kürschner, Joseph, in: ders. (Hg.): *Deutscher Litteraturkalender auf das Jahr 1901*. Deutscher Litteratur-Kalender, Leipzig u.a. 1901.
- Kurth, W.: Berliner Ausstellung, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 29.1918a, Heft 17, S. 185–187.
- Kurth, W.: Ausstellung der Freien Sezession Berlin, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 29.1918b, Heft 33, S. 352–356.
- Landau, Paul: Aus dem Berliner Kunstleben, in: *Freisinnige Zeitung*, Nr. 90, 15.4.1908.
- Leipziger Jahres-Ausstellung: *Illustrierter Katalog. Leipziger Jahresausstellung 1912 für Aquarell, Pastell, Zeichnung und Kleinplastik*. Ausst.-Kat. Leipzig 1912.

- Leipziger Kunstverein: *Jubiläums-Ausstellung zur Feier des 75jährigen Bestehens des Leipziger Kunstvereins*. Ausst.-Kat. Leipzig 1912.
- Leistikow, Walter: Moderne Kunst in Paris, in: *Freie Bühne*, 4.1893, Heft 7, S. 800–804.
- Leistikow, Walter: Zur Frage der Berliner Secessionsbewegung, in: *Berliner Tageblatt*, Nr. 34 Morgenausgabe, 19.1.1899.
- Lichtwark, Alfred: Deutsche Kunst, in: *Kunst für Alle*, 15.1900, Heft 19, S. 441.
- Lichtwark, Alfred: Deutsche Kunst. Aus dem „Amtlichen Katalog der Ausstellung des Deutschen Reiches in Paris“, in: *Der Kunstwart*, 13.1900, S. 355–362.
- Lichtwark, Alfred: *Briefe an die Kommission zur Verwaltung der Kunsthalle Hamburg. In einer Auswahl mit einer Einleitung herausgegeben von Gustav Pauli*. Zweiter Band, Hamburg 1923.
- M.W.: Zum Jubiläum des Leipziger Kunstvereins, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 24.1912, Heft 5, 70–72.
- Mahn, Heinz: Die Ausstellung der ‚Vereinigung Nordwestdeutscher Künstler in der Galerie Commeter in Hamburg‘, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 56.1914, Heft 12, S. 216–218.
- Mahn, Heinz: Ausstellungen der Vereinigung Lübecker bildender Künstler, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 61.1919, Heft 50, S. 664–665.
- Mahn, Heinz: Ausstellung der Vereinigung Lübecker Künstler in der Kunsthaltung Nöhring, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 62.1920a, Heft 28, S. 392.
- Mahn, Heinz: Ausstellung in der Overbeck-Gesellschaft, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 62.1920b, Heft 28, S. 391.
- Mahn, Heinz: Ausstellung Overbeck-Gesellschaft. Moderne Kunst aus Lübecker Privatbesitz, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 62.1920c, Heft 32, S. 442.
- Mahn, Heinz: Prof. Ulrich Hübner, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 74.1932, Heft 19, S. 293–294.
- Mahn, Heinz: 30 Jahre künstlerische Kultur in Lübeck. Ein Überblick über die Pflege der bildenden Künste, Architektur, Kunstgewerbe und Denkmalschutz, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit* 1933, S. 92–97.
- Mark, Friedrich: Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 66.1930, 268–276.
- Meier, Burkhard: Deutschland auf der Internationalen Kunstausstellung in Rom 1911, in: *Kunst für Alle*, 26.1911, Heft 23, S. 529–539.
- Michel, Wilhelm: Münchener Bilderfrühling, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 19.1908, Heft 25, S. 417–421.
- Michel, Wilhelm: Münchner Frühjahrs-Ausstellung der Secession, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 28.1911, S. 80–87.
- Michel, Wilhelm: Internationale Kunstausstellung München 1913. I. Deutschland, Österreich-Ungarn und Schweiz, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 33.1913/14, S. 115–122.
- Mittenzwey, Kuno: Sommerausstellung der Münchener Secession, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 35.1914/15, S. 3–11.
- Moeller van den Bruck, Arthur: Die Überschätzung der französischen Kunst in Deutschland, in: *Der Kunstwart*, 18.1905, Heft 22, 501–503.
- Mortimer, Richard: Die Ausstellung der Berliner Secession. (1), in: *Kunst für Alle*, 14.1899, Heft 20, S. 314–315.
- Mortimer, Richard: Die Ausstellung der Berliner Secession. (2), in: *Kunst für Alle*, 14.1899, Heft 21, S. 326–327.
- Münchener Künstlergenossenschaft: *Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast*. Ausst.-Kat. München 1898.
- Münchener Künstlergenossenschaft: *Münchener Jahres-Ausstellung Glaspalast*. Ausst.-Kat. München 1900.
- Münchener Künstlergenossenschaft (Hg.): *VIII. Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast*. Ausst.-Kat. München 1901.
- Münchener Künstlergenossenschaft: *IX. Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast*. Ausst.-Kat. Berlin 1905.
- Münchener Künstlergenossenschaft; Münchener Secession: *Kunstausstellung der Münchener Secession*. Ausst.-Kat. München 1912.
- Münchener Künstlergenossenschaft; Münchener Secession: *Münchener Kunst-Ausstellung 1918 im Königlichen Glaspalast*. Ausst.-Kat. München 1918.
- Münchener Secession: *Offizieller Katalog der X. Ausstellung der Münchener Secession/Der Deutsche Künstlerbund*. Ausst.-Kat. München ³1904.
- Münchener Secession: *Offizieller Katalog der Frühjahr-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens "Secession" 1907*. Ausst.-Kat. München 1907.
- Münchener Secession: *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens „Secession“*. Ausst.-Kat. München 1907.
- Münchener Secession: *Offizieller Katalog der Frühjahr-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens "Secession" 1908*. Ausst.-Kat. München 1908.
- Münchener Secession: *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (e.V.) "Secession"*. Ausst.-Kat. München 1908.
- Münchener Secession: *Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession*. Ausst.-Kat. München 1909.
- Münchener Secession: *Internationale Kunstausstellung der Münchener Secession*. Ausst.-Kat. München ²1910.
- Münchener Secession: *Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession*. Ausst.-Kat. München 1911.
- Münchener Secession: *Internationale Kunstausstellung der Münchener Secession*. Ausst.-Kat. München 1911.
- Münchener Secession: *Kunstausstellung*, München 1914.
- Münchener Secession: *Kunstausstellung der Münchener Secession*, München 1915.
- Münchener Secession; Münchener Künstlergenossenschaft: *X. Internationale Kunstausstellung im königlichen Glaspalast*. Ausst.-Kat. München 1909.
- Münchener Secession; Münchener Künstlergenossenschaft: *XI. Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast*.

- Illustrierter Katalog*. Ausst.-Kat. München 1913.
- Münchener Secession; Münchener Künstlergenossenschaft: *Münchener Kunstausstellung im Glaspalast*. Ausst.-Kat. München 1925.
- Münchener Secession; Münchener Künstlergenossenschaft: *Münchener Kunstausstellung im Glaspalast*. Ausst.-Kat. München 1927.
- Münchener Secession; Münchener Künstlergenossenschaft: *Deutsche Kunstausstellung im Glaspalast*. Ausst.-Kat. München 1930.
- Muther, Richard: Die internationale Kunstausstellung in München II, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 23.1888, Heft 11, S. 308–314.
- N.N.: Berliner Kunstausstellungen, in: *Deutsche Kunst. Illustrierte Zeitschrift für das gesamte deutsche Kunstschaffen*, III.1898/99, 3, 15.1.1899, S. 122–124.
- N.N.: Mitglieder-Liste der Berliner Secession. Beiblatt „Das Atelier“, in: *Deutsche Kunst. Illustrierte Zeitschrift für das gesamte deutsche Kunstschaffen*, III.1898/99, Heft 7, S. 137.
- N.N.: Sammlungen und Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 10.1899a, Heft 11, S. 170–172.
- N.N.: Sammlungen und Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 10.1899b, Heft 12, S. 184–187.
- N.N.: Düsseldorf. Ausstellung von Original-Radierungen, in: *Kunst für Alle*, 15.1900a, S. 184–185.
- N.N.: Sammlungen und Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 11.1900b, Heft 11, S. 167–173.
- N.N.: Sammlungen und Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 11.1900c, Heft 13, S. 202–205.
- N.N.: Im Salon Bruno und Paul Cassirer, in: *Deutsche Warte* 1901a, Heft 95.
- N.N.: Die Düsseldorfer Aquarell-Ausstellung, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 12.1901b, Heft 12, S. 177–180.
- N.N.: Die Ausstellung der Berliner Secession, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 14.1903, Heft 23, S. 361–367.
- N.N.: Kleine Mitteilungen. Wettbewerbe, in: *Kunstgewerbeblatt*, N.F. 16.1905, Heft 1, S. 18–19.
- N.N.: Studio-Talk. Berlin, in: *The International studio*. 30.1906, Heft 118, S. 171–173.
- N.N.: Das junge Deutschland, in: *Kunst und Künstler*, 5.1907a, Heft 3, S. 105–122.
- N.N.: Im Kunstsalon Paul Cassirer, in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 5, 4.1.1907b.
- N.N.: Kleine Chronik. Berlin, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 32, 1.2.1907c.
- N.N.: Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 20.1908a, Heft 4, S. 58–61.
- N.N.: Ausstellungen. Posen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 19.1908b, 11 (3.1.1908), S. 183–185.
- N.N.: Im Kunstsalon Paul Cassirer, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 205, 23.4.1908c.
- N.N.: Bilder vom Tag. Ulrich Hübner, in: *Der Tag*, Nr. 190, 28.4.1908d, Illustrierte Unterhaltungsbeilage.
- N.N.: Die fünfzehnte Ausstellung der Berliner Secession, in: *Der Tag*, Nr. 190, 28.4.1908e.
- N.N.: Kunstausstellungen, in: *Kunst und Künstler*, 7.1909a, Heft 2, S. 89–94.
- N.N.: Kunstausstellungen, in: *Kunst und Künstler*, 7.1909b, Heft 4, S. 185–188.
- N.N.: Die internationale Kunstausstellung in Bremen, in: *Kunst für Alle*, 25.1910a, Heft 13, S. 308–309.
- N.N.: Eröffnete Ausstellungen. München, in: *Werkstatt der Kunst. Organ für die Interessen der bildenden Künstler*, 9.1910b, Heft 22, S. 301.
- N.N.: Kleine Kunst-Nachrichten. September 1910. Die Vereinigung nordwestdeutscher Künstler, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 27.1910c, S. 94–95.
- N.N.: Austritt Paul Cassirers aus dem Vorstände der Berliner Sezession, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 75a Mittagsausgabe, 11.2.1910d.
- N.N.: Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 21.1910e, Heft 18, S. 295–302.
- N.N.: Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 21.1910f, Heft 23, S. 375–381.
- N.N.: Aus dem Kunstsalon Paul Cassirer: „Dreimaster“ von Ulrich Hübner, in: *Der Tag*, Nr. 300, 23.12.1910g, Illustrierte Unterhaltungsbeilage.
- N.N.: Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 22.1911a, Heft 17, S. 266.
- N.N.: Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 22.1911b, 26/27, S. 418–420.
- N.N.: Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 22.1911c, Heft 30, S. 476.
- N.N.: Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 22.1911d, Heft 31, S. 491.
- N.N.: Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 23.1911e, Heft 8, S. 120–121.
- N.N.: Kunstausstellungen, in: *Kunst und Künstler*, 9.1911f, Heft 4, S. 204–212.
- N.N.: Studio-Talk. Berlin (Secession Summer Exhibition), in: *The International studio*. 44.1911g, 176, Oktober 1911, S. 324–329.
- N.N.: Abbildung, in: *Der Tag*, 29.4.1911h.
- N.N.: Die Berliner Secession ist gesprengt, N.F. 24.1912/13, Heft 38, S. 550–551.
- N.N.: Stätten der Arbeit, in: *Kunst für Alle*, 27.1912a, S. 358–360.
- N.N.: Studio-Talk. Berlin, in: *The International studio*. 47.1912b, Heft 187, S. 236–244.
- N.N.: Vermischtes, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 24.1912c, Heft 2, S. 31.
- N.N.: Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Mannheim 1913, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 33.1913/14, Heft 3, S. 9–27.
- N.N.: Ausstellungen. Berliner Ausstellungen, in: *Kunstnachrichten. Beiblatt der Kunstwelt*, 2.1913a, Heft 5, S. 36.
- N.N.: Der Zwist in der Sezession, in: *Berliner Tageblatt*, Nr. 283, 7.6.1913b.

- N.N.: Ulrich Hübner hat das Meisteratelier für Landschaftsmalerei [...] erhalten, in: *Berliner Tageblatt*, Nr. 566 Abendausgabe, 6.11.1913c.
- N.N.: Ulrich Hübner Nachfolger Albert Hertels, in: *Der Tag*, Nr. 556 Morgenausgabe, 6.11.1913d, 1. Beiblatt.
- N.N.: Ulrich Hübner Nachfolger Albert Hertels, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 565 Morgenausgabe, 6.11.1913e.
- N.N.: Aus Caspers Kunstsalon, in: *Der Tag*, 10.12.1913f.
- N.N. in: *Lübecker General-Anzeiger*, Nr. 174, 28.7.1914, 3. Beilage.
- N.N.: Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 26.1915, Heft 26, S. 342.
- N.N.: Kunstausstellungen, in: *Kunst und Künstler*, 14.1916a, Heft 4, S. 205–210.
- N.N.: Sammlungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 27.1916b, Heft 1, S. 9–10.
- N.N.: Charlottenburger Kunstsammlung, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 28.1917, Heft 23, S. 225–226.
- N.N.: Personalien, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 29.1918, Heft 24, S. 262.
- N.N.: Die Deutsche Landschaft im Spiegel der Kunst, in: *Die Woche*, 23.1921, Heft 24, S. 527.
- N.N.: Der Graphiksammler. Einzelblätter, in: *Der Cicerone*, 15.1923, Heft 21, S. 982.
- N.N.: Ausstellungschronik, in: *Kunst und Künstler*, 23.1924, Heft 2, S. 76–77.
- N.N.: Ausstellungschronik, in: *Kunst und Künstler*, 23.1925a, Heft 3, S. 116.
- N.N.: Ausstellungschronik, in: *Kunst und Künstler*, 23.1925b, Heft 6, S. 250.
- N.N.: Zur Frühjahrsausstellung des Hannoverschen Kunstvereins, in: *Kunst für Alle*, 40.1925c, S. 255–256.
- N.N.: Große Aquarell-Ausstellung in Dresden, in: *Kunst für Alle*, 41.1926, Heft 11, S. 356–358.
- N.N.: Ulrich Hübner, in: *Berliner Börsenzeitung*, Nr. 202, 30.4.1932a.
- N.N.: Der Maler von Potsdam. Zum Tode von Ulrich Hübner, in: *Der Tag*, Nr. 105, 1.5.1932b.
- N.N.: Ulrich Hübner, in: *Vaterstädtische Blätter, Altes und Neues aus Lübeck. Illustrierte Unterhaltungsbeilage der Lübeckischen Anzeigen* 11. Juni 1932c, Heft 19, S. 80.
- Neckels, Conrad: Aus dem Lübecker Kunstleben, in: *Vaterstädtische Blätter, Altes und Neues aus Lübeck. Illustrierte Unterhaltungsbeilage der Lübeckischen Anzeigen* 1916, Heft 12, S. 45–46.
- Norden, Julius: Berliner Kunstschau, in: *Die Kunst-Halle*, 4.1899, Heft 8, S. 121–122.
- Norden, Julius: Aus unseren Kunstsalons, in: *Die Gegenwart*, 30.1901, Heft 36, S. 159.
- Norden, Julius: Aus unseren Kunstsalons. Francisco de Goya y Lucientes, in: *Die Gegenwart*, Nr. 47, 21.11.1903, S. 334.
- Norden, Julius: Aus Berliner Kunstausstellungen, in: *Magdeburgische Zeitung*, Nr. 29, 17.1.1907.
- Offizieller Katalog der deutsch-nationalen Kunst-Ausstellung verbunden mit einer Aquarell-Ausstellung 1907 im Städt. Kunstpalaß, Düsseldorf 1907.*
- Offizieller Katalog der Großen Kunstausstellung.* Ausst.-Kat. Dresden ³1908.
- Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung Dresden.* Ausst.-Kat. Dresden 1901.
- Oppert, Manfred: Aus dem Leipziger Kunstleben, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 23.1912, Heft 24, S. 368–374.
- Osborn, Max: Aus dem Berliner Kunstleben, in: *National-Zeitung*, Nr. 232, 13.4.1901.
- Osborn, Max: Kunstsalon Cassirer, in: *National-Zeitung*, Nr. 738, 20.12.1902.
- Osborn, Max: Kunstsalon Cassirer, in: *National-Zeitung*, Nr. 620, 26.11.1903.
- Osborn, Max: Kecke Talente, in: *National-Zeitung*, Nr. 33, 20.1.1907, S. 4.
- Osborn, Max: Ulrich Hübner, in: *Meister der Farbe*, 6.1909, S. 398.
- Osborn, Max: Salon Cassirer. Franzosen und Deutsche, in: *B.Z. am Mittag*, Nr. 301, 24.12.1910.
- Osborn, Max: Ausstellungen. Berliner Sezession, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 23.1912, Heft 25, S. 395–397.
- Osborn, Max: Kunstsalon Cassirer, in: *B.Z. am Mittag*, 28.3.1912, Nr. 75.
- Osborn, Max: Die Sommerausstellung der Berliner Sezession, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 24.1913, Heft 32, S. 457–464.
- Ostini, Fritz von: Die IX. Internationale Kunstausstellung im Münchener Glaspalast, in: *Kunst für Alle*, 20.1905, S. 537–547.
- P.E. [Eduard Plietzsch?]: Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Hannover, in: *Kunst und Künstler*, 26.1928, Heft 9, S. 357–358.
- P.W.: Sammlungen und Ausstellungen. Berlin, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 11.1900, Heft 13, 203–205.
- Pastor, Willy: Kunstausstellungen, in: *Tägliche Rundschau*, Nr. 238, 9.10.1908, S. 952.
- Pecht, Friedrich: Die Karlsruher Landschafterschule, in: *Kunst für Alle*, 6.1890/91, Heft 10, S. 145–148.
- Pietsch, Ludwig: Die Ausstellung der Secession, in: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und Gelehrten Sachen- Vossische Zeitung*, Nr. 237, 24.5.1899, Erste Beilage.
- Pietsch, Ludwig: In Cassirers Kunstsälen, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 443, 21.9.1901, Beilage.
- Pietsch, Ludwig: Francisco José Goya y Lucientes, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 555, 27.11.1903, S. 1.
- Pietsch, Ludwig: Aus B. Cassirers Kunstsälen, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 65, 9.2.1904, Dritte Beilage.
- Pietsch, Ludwig: Die Schwarz-Weiß-Ausstellung der Sezession, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 600, 23.12.1906, S. 8.
- Pietsch, Ludwig: Die Oktoberausstellung in Cassirers Kunstsälen, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 494, 21.10.1909.
- Plehn, Anna: Bildende Kunst. Hübner, in: *Sozialistische Monatshefte* 1908, Heft 21, S. 1377.
- Plietzsch, Eduard: Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, in: *Kunst für Alle*, 30.1915, Heft 17/18, S. 336–342.
- Plietzsch, Eduard: Ausstellung der Freien Sezession, Berlin, in: *Kunst für Alle*, 31.1916a, S. 271–278.
- Plietzsch, Eduard: Ulrich Hübner, in: *Kunst für Alle*, 31.1916b, S. 190–196.
- Plietzsch, Eduard: Freie Sezession Berlin 1918, in: *Kunst für Alle*, 33.1918, S. 438–444.
- Plinke, A. HJ.: Von Ausstellungen und Sammlungen. Hannover, in: *Kunst für Alle*, 27.1911, Heft 10, S. 239–240.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Frühjahrsausstellung.* Ausst.-Kat. Berlin 1919.

- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Herbstausstellung*. Ausst.-Kat. Berlin 1920.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Frühjahrsausstellung*. Ausst.-Kat. Berlin 1923.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Frühjahrsausstellung*. Ausst.-Kat. Berlin 1924.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Herbstausstellung. Zeichnungen, Graphik, Aquarelle, Pastelle, Gouachen, Kleinplastik*. Ausst.-Kat. Berlin 1924.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Frühjahrsausstellung*. Ausst.-Kat. 1925.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Herbstausstellung. Aquarell, Gouache, Pastell, Zeichnung, Graphik, Plastik*. Ausst.-Kat. Berlin 1925.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Frühjahrsausstellung*. Ausst.-Kat. Berlin 1926.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Herbstausstellung*. Ausst.-Kat. Berlin 1926.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Frühjahrsausstellung*. Ausst.-Kat. Berlin 1927.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Herbstausstellung. Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Graphik, Plastik*. Ausst.-Kat. Berlin 1927.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Frühjahrsausstellung*. Ausst.-Kat. Berlin 1928.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Frühjahrsausstellung*. Ausst.-Kat. Berlin 1929.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Herbstausstellung. Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Graphik, Plastik*. Ausst.-Kat. Berlin 1929.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Frühjahrsausstellung*. Ausst.-Kat. Berlin 1930.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Frühjahrsausstellung*. Ausst.-Kat. Berlin 1931.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Herbstausstellung. Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Graphik, Plastik*. Ausst.-Kat. Berlin 1931.
- Preussische Akademie der Künste zu Berlin: *Herbstausstellung, Gemälde-Plastik, Gedächtnisausstellung Ulrich Hübner*. Ausst.-Kat. Berlin 1932.
- Püttmann, Eduard Oskar: Aus den Berliner Kunstsalons, in: *Das kleine Journal*, Nr. 13, 23.3.1912.
- Rath, Alwin: Dezemberausstellung bei Cassirer, in: *Berliner Volks-Zeitung*, Nr. 565, 3.12.1910.
- Relling, J.: Die Große Berliner Kunstausstellung (1), in: *Kunst für Alle*, 13.1897/98, Heft 22, S. 340–341.
- Rieve, A.: Kunsthändler Nöring. Ausstellung Lübecker Künstler und Künstlerinnen, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 57.1915, Heft 4, S. 60–61.
- Rosenberg, Adolf: Aus Berliner Kunstausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 4.1893, S. 377–378.
- Rosenhagen, Hans: Die zweite Ausstellung der Berliner Secession, in: *Kunst für Alle*, 15.1900, S. 459–467.
- Rosenhagen, Hans: Berliner Ausstellungen. Bruno & Paul Cassirer, in: *Kunst für Alle*, 16.1901a, S. 365–366.
- Rosenhagen, Hans: Die dritte Ausstellung der Berliner Secession. (1), in: *Kunst für Alle*, 16.1901b, Heft 20, S. 467–481.
- Rosenhagen, Hans: Münchens Niedergang als Kunststadt. I, in: *Der Tag*, Nr. 143 Teil I, 13.4.1901c.
- Rosenhagen, Hans: Münchens Niedergang als Kunststadt. II, in: *Der Tag*, Nr. 145 Teil I, 14.4.1901d.
- Rosenhagen, Hans: Aus den Berliner Kunstsalons, in: *Der Tag*, Nr. 153, 19.4.1901e.
- Rosenhagen, Hans: Ausstellung bei Paul Cassirer, in: *Der Tag*, Nr. 557, 14.12.1901f.
- Rosenhagen, Hans: Die fünfte Ausstellung der Berliner Secession (1), in: *Kunst für Alle*, 17.1902a, Heft 19, S. 433–444.
- Rosenhagen, Hans: Die IV. Ausstellung der Berliner Secession, in: *Kunst für Alle*, 17.1902b, S. 188–189.
- Rosenhagen, Hans: Von Ausstellungen. Berlin, in: *Kunst für Alle*, 17.1902c, Heft 19, S. 450–451.
- Rosenhagen, Hans: Aus den Berliner Kunstsalons, in: *Der Tag*, Nr. 593, 19.12.1902d.
- Rosenhagen, Hans: Die sechste Ausstellung der Berliner Secession, in: *Kunst für Alle*, 18.1903a, S. 186–190.
- Rosenhagen, Hans: Die siebente Kunstausstellung der Berliner Secession, in: *Kunst für Alle*, 18.1903b, S. 393–406.
- Rosenhagen, Hans: Von Ausstellungen und Sammlungen. Berlin Salon Paul Cassirer, in: *Kunst für Alle*, 18.1903c, Heft 10, S. 244–248.
- Rosenhagen, Hans: Aus den Berliner Kunstsalons, in: *Kunst für Alle*, 19.1903d, Heft 6, S. 151.
- Rosenhagen, Hans: Die IX. Ausstellung der Berliner Sezeession, in: *Kunst für Alle*, 19.1904a, S. 437–449.
- Rosenhagen, Hans: Von Ausstellungen und Sammlungen. Berlin, in: *Kunst für Alle*, 20.1904b, Heft 7, S. 164–166.
- Rosenhagen, Hans: Von Ausstellungen und Sammlungen. Berlin. Die achte Ausstellung der Berliner Sezeession, in: *Kunst für Alle*, 19.1904c, Heft 7, S. 165–172.
- Rosenhagen, Hans: Die zweite Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Berlin. (Schluß), in: *Kunst für Alle*, 20.1905a, S. 515–523.
- Rosenhagen, Hans: Von Ausstellungen und Sammlungen. Berlin. Salon Cassirer, in: *Kunst für Alle*, 20.1905b, S. 437.
- Rosenhagen, Hans: Die XI. Ausstellung der Berliner Sezeession- I, in: *Kunst für Alle*, 21.1906, S. 409–422.
- Rosenhagen, Hans: Die deutsche Malerei seit 1860. Eine Einführung, in: Internationale Kunstausstellung: *Internationale Kunstausstellung Rom 1911. Deutschland*. Ausst.-Kat. Berlin 1911, S. 11–44.
- Sächsischer Kunstverein: *Große Aquarell-Ausstellung*. Ausst.-Kat. Dresden 1926.
- Salon Cassirer: *Kunstausstellung Ulrich Hübner und Victor Hugo Zwinz*. Ausst.-Kat. Berlin 1917.
- Schaefer: Kunstausstellung Nöring, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 58.1916, Heft 50, S. 686–687.
- Schaefer: Ein Gemälde Ulrich Hübners im Saal der Handelskammer, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 59.1917, Heft 43, S. 556–557.
- Scheffler, Karl: *Berlin. Ein Stadtschicksal*, Berlin 1910a.
- Scheffler, Karl: Berliner Sezeession, in: *Kunst und Künstler*, 8.1910b, Heft 9, S. 435–451.
- Scheffler, Karl: Berlin, in: *Kunst und Künstler*, 10.1912a, Heft 8, S. 414–416.
- Scheffler, Karl: Berliner Sezeession. Teil 1, in: *Kunst und Künstler*, 10.1912b, Heft 9, S. 432–441.
- Scheffler, Karl: Notizen über die 23. Ausstellung der Berliner Sezeession, in: *Kunst und Künstler*, 10.1912c, Heft 4, S. 183–191.

- Scheffler, Karl: Die Ausstellung der Freien Sezession, in: *Kunst und Künstler*, 14.1916, Heft 7, S. 319–341.
- Scheffler, Karl: Die Ausstellung der Freien Sezession, in: *Kunst und Künstler*, 16.1918, Heft 11, S. 414–425.
- Scheffler, Karl: Die Ausstellung der Freien Sezession, in: *Kunst und Künstler*, 21.1923a, Heft 7, S. 211–218.
- Scheffler, Karl: Die Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste, in: *Kunst und Künstler*, 21.1923b, Heft 10, S. 283–289.
- Scheffler, Karl: Kunstaussstellungen. Berlin, in: *Kunst und Künstler*, 21.1923c, Heft 5, S. 164–167.
- Scheffler, Karl: Die Schwarzweiss-Ausstellung der Akademie der Künste, in: *Kunst und Künstler*, 22.1924a, Heft 3, S. 50–51.
- Scheffler, Karl: Kunstaussstellungen, in: *Kunst und Künstler*, 22.1924b, Heft 3, S. 55–57.
- Scheffler, Karl: Die Frühjahrsausstellung der Akademie, in: *Kunst und Künstler*, 23.1925a, Heft 10, S. 373–384.
- Scheffler, Karl: Die Herbstausstellung der Akademie, in: *Kunst und Künstler*, 23.1925b, Heft 3, S. 89–95.
- Scheffler, Karl: Liebermann- und Slevogt-Premiere: im Verlag Bruno Cassirer, in: *Kunst und Künstler*, 28.1930, Heft 6, S. 251–253.
- Scheffler, Karl: Ulrich Hübner, in: *Kunst und Künstler*, 31.1932, Heft 6, S. 220–222.
- Scheffler, Karl: *Die fetten und die mageren Jahre. Ein Arbeits- und Lebensbericht*, Leipzig/ München 1946.
- Schmidt, P. F.: Ausstellungen. Magdeburger Kunstschau 1911, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 23.1911, Heft 2, S. 25–27.
- Schmidt, Robert: Die fünfzehnte Ausstellung der Berliner Sezession, in: *Kunst für Alle*, 23.1908, S. 409–417.
- Schmidt, Robert: Die achtzehnte Ausstellung der Berliner Sezession 1909, in: *Kunst für Alle*, 24.1909, S. 441–448.
- Schmitz, Hermann: Die Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste zu Berlin, in: *Kunst für Alle*, 40.1925, S. 305–314.
- Schuch, Werner: Internationale Kunstaussstellungen, in: *Die Zukunft*, 17.1896.1896, S. 355–370.
- Schultze-Naumburg, Paul: Die große Berliner Kunstaussstellung (1), in: *Kunst für Alle*, 12.1896/97, Heft 18, S. 281–284.
- Schultze-Naumburg, Paul: Die große Berliner Kunstaussstellung (2), in: *Kunst für Alle*, 12.1896/97, Heft 19, S. 303–305.
- Schultze-Naumburg, Paul: Die Internationale Kunstaussstellung 1896 der Sezession München, in: *Kunst für Alle*, 11.1896, Heft 19, S. 289–293.
- Schumann, Paul: Deutsche Kunstaussstellung Dresden 1899. Teil 2, in: *Kunst für Alle*, 14.1899, Heft 19, S. 293–296.
- Schumann, Paul: Dresdner Brief, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 23.1912, Heft 23, S. 353–359.
- Schur, Ernst: Aus den Berliner Kunstsalons, in: *Vorwärts*, Nr. 9, 12.1.1907, S. 34.
- Seiffert-Wartenberg: Achtundneunzigste Große Ausstellung in Hannover, in: *Kunst und Künstler*, 28.1930, Heft 8, S. 344–345.
- Servaes, Fritz: Berliner ‚Freie Sezession‘, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 38.1916, S. 156–180.
- Sievers, Johannes: Berliner Ausstellungen, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N.F. 18.1906, Heft 10, S. 145–150.
- Sievers, Johannes: Ausstellungen. Berlin, in: *Cicerone*, 2.1910, Heft 24, S. 842.
- Sievers, Johannes: Ausstellung „Zeichnende Künste“ in der Berliner Sezession, in: *Kunst für Alle*, 26.1911a, S. 211–214.
- Sievers, Johannes: Die XXII. Ausstellung der Berliner Sezession, in: *Kunst für Alle*, 26.1911b, S. 457–465.
- Sievers, Johannes: Von Ausstellungen und Sammlungen. Berlin. Cassirer, in: *Kunst für Alle*, 26.1911c, S. 214.
- Sievers, Johannes: *Aus meinem Leben*. vervielfältigtes Manuskript, Berlin 1966.
- Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben, in: ders. (Hg.): *Das Individuum und die Freiheit. Essays*, Berlin 1984, S. 192–204.
- Sondermann, K.: Die Ausstellung der nordwestdeutschen Künstlergruppe in der Katharinenkirche. (Fortsetzung), in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 52.1910, Heft 24, S. 342–345.
- Städtischer Kunstpalast: *Katalog der internationalen Kunstaussstellung Düsseldorf*. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1904.
- Städtisches Ausstellungsgebäude, Mathildenhöhe: *Deutsche Kunst Darmstadt 1918*. Ausst.-Kat. Darmstadt 1918.
- Stahl, Fritz: Die Berliner Secessionsausstellung, in: *Berliner Tageblatt*, Nr. 254, 20.5.1899, Abendausgabe.
- Stahl, Fritz: Aus dem Berliner Kunstleben, in: *Berliner Tageblatt*, Nr. 172, 4.4.1901a.
- Stahl, Fritz: Aus dem Berliner Kunstleben, in: *Berliner Tageblatt*, Nr. 629, 11.12.1901b.
- Stahl, Fritz: Im Salon Cassirer, in: *Berliner Tageblatt*, Nr. 620, 6.12.1904, S. 1.
- Stahl, Fritz: Im Salon Cassirer, in: *Berliner Tageblatt*, Nr. 514, 8.10.1908.
- Stahl, Fritz: Im Salon Cassirer, in: *Berliner Tageblatt*, Nr. 511, 8.10.1909.
- Stahl, Fritz: Aus den Berliner Kunstsalons, in: *Berliner Tageblatt*, Nr. 631, 13.12.1910.
- Stahl, Fritz: Ulrich Hübner, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 39.1924/25, Bd.II, S. 385–393.
- Ständige Kunstaussstellung Baden-Baden: *Deutsche Kunstaussstellung. Offizieller Katalog*. Ausst.-Kat. Baden-Baden 1909.
- Ständige Kunstaussstellung Baden-Baden: *Deutsche Kunstaussstellung. Offizieller Katalog*. Ausst.-Kat. Baden-Baden 1910.
- Stern, Lisbeth: Berliner Ausstellungen, in: *Sozialistische Monatshefte* 1909, Heft 17/18, S. 1180–1181.
- Storck, Willy F.: Die Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in Mannheim 1913, in: *Kunst für Alle*, 28.1912/1913, Heft 21, S. 481–494.
- Stuttman, Ferdinand: Die neue Galerie des Provinzialmuseums Hannover, in: *Cicerone*, 15.1923, Heft 24, S. 1155–1156.
- Utitz, Emil: Ausstellungen. Prag, in: *Kunst für Alle*, 25.1910, Heft 17, S. 408.
- Utitz, Emil: Kunstaussstellungen, in: *Kunst und Künstler*, 22.1924, Heft 8, S. 230–233.
- Verein Berliner Künstler: *Hundert Jahre Berliner Kunst. Im Schaffen des Vereins Berliner Künstler*. Ausst.-Kat. Berlin 1929.
- Vereinigung nordwestdeutscher Künstler: *Katalog der Jubiläumsausstellung*. Ausst.-Kat. 1932.
- Vinnen, Carl: *Ein Protest deutscher Künstler*, Jena 1911.
- Völker, August: Die 38. Ausstellung des Lübecker Kunstvereins. (Eine vorläufige Betrachtung), in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 50.1908a, Heft 20, S. 298–299.
- Völker, August: Die Ausstellung des Kunstvereins. (Zweiter Brief), in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 50.1908b, Heft 22, S. 331–332.
- Vollert, Konrad: Die XXVI. Ausstellung der Berliner Sezession, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 32.1913, S. 238–245.

- Vollmar, Helene: Aus dem Berliner Kunstleben, in: *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 153, 31.3.1901a.
- Vollmar, Helene: Die jetzige Ausstellung bei Cassirer, in: *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 295, 17.12.1901b.
- Vollmar, Helene: Ausstellung bei Cassirer, in: *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 303, 28.12.1902.
- Vollmar, Helene: Aus dem Berliner Kunstleben, in: *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 292, 14.12.1910.
- Vollmar, Helene: *Ulrich Hübner. Acht Wiedergaben nach Gemälden seiner Hand*. Mit begleitendem Text, Leipzig 1923.
- Voß, Georg: Die Eröffnung der Ausstellung der Berliner Secession, in: *National-Zeitung*, Nr. 320, 20.5.1899, S. 1.
- Voß, Georg: Die Berliner Secession, in: *National-Zeitung*, Nr. 321, 21.5.1899, S. 1–2.
- Waldmann, Emil: *Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert*. Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 15, Berlin 1927.
- Werner, Bruno E.: Frühjahrsausstellung der Akademie in Berlin, in: *Kunst für Alle*, 44.1929, S. 342–354.
- Werner, Bruno E.: Die Herbstausstellung der Preußischen Akademie, in: *Die Kunst*, 34.1932, Heft 2, S. 91–96.
- Witt, Hugo: Von Ausstellung und Sammlungen. Karlsruhe. Kunstverein, in: *Kunst für Alle*, 22.1907, Heft 15, S. 365.
- Woermann, Karl: *Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Einige Bemerkungen über alte, neue und neueste Malerei*, Dresden 1894.
- Wolf, Georg Jacob: Die Frühjahrsausstellung der Münchener Secession, in: *Kunst für Alle*, 24.1909, Heft 15, S. 359–361.
- Wolf, Georg Jacob: Die Ausstellung 1910 des Deutschen Künstlerbundes in Darmstadt, in: *Kunst für Alle*, 25.1910a, S. 553–564.
- Wolf, Georg Jacob: Die internationale Ausstellung der Münchner Secession 1910, in: *Kunst für Alle*, 25.1910b, 20 (15.7.1910), S. 457–467.
- Wolf, Georg Jacob: Die Frühjahrsausstellung 1911 der Münchener Secession, in: *Kunst für Alle*, 26.1911, S. 361–372.
- Wolf, Georg Jacob: Die Sommerausstellung der Münchener Secession, in: *Kunst für Alle*, 29.1914, S. 481–491.
- Zobel, Victor: Bildende Kunst. Berliner Kunstausstellungen, in: *Der Kunstwart*, 13,2.1900, Heft 17, S. 194–197.

Sekundärliteratur

- Aigner, Anita: Einleitung. Von ‚architektonischer Moderne‘ zu ‚Architektur in der Moderne‘, in: dies. (Hg.): *Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung*. Architekturen, Bielefeld 2010, S. 7–35.
- Aigner, Anita (Hg.): *Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung*. Architekturen, Bd. 6, Bielefeld 2010.
- Akademie der Künste: *„Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“*, Berlin 1996.
- Akademie der Künste; Berlinische Galerie: *Berlin um 1900*. Ausst.-Kat. Berlin 1984.
- Albrecht, Clemens: Der ewige Aufstieg der Canaille über die Avantgarde in die Institutionen oder: Die Verzeitlichung der Klassik, in: ders. (Hg.): *Die bürgerliche Kultur und ihre Avantgarden*. Kultur, Geschichte, Theorie, Würzburg 2004, S. 87–95.
- Altenbockum, Jasper von: *Wilhelm Heinrich Riehl 1823 - 1897. Sozialwissenschaft zwischen Kulturgeschichte und Ethnographie*. Diss. Münster. Münstersche historische Forschungen, Bd. 6, Köln 1994.
- Altner, Manfred und Procksch, Kurt: Die Königliche Kunstakademie zwischen Reichsgründung und erstem Weltkrieg (1871–1918), in: Hochschule für bildende Künste Dresden: *Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste 1764–1899. Die Geschichte einer Institution*, Dresden 1990, S. 171–240.
- Altonaer Museum: *Ekensund und die Flensburger Förde. Norddeutsche Künstlerkolonien IV*. Ausst.-Kat. Hamburg 1979.
- Andresen, Wibke: *Die Darstellung städtischen Lebens in der deutschen Malerei des späten 19. Jahrhunderts*. Diss. München 1987.
- Apel, Friedmar: *Deutscher Geist und deutsche Landschaft. Eine Topographie*, München 1998.
- Appel, Heinrich: Düsseldorf der Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert, in: Kunstakademie Düsseldorf (Hg.): *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf: anlässlich der zweihundertsten Wiederkehr der Gründung der Kurfürstlichen Akademie in Düsseldorf im Jahre 1773*, Düsseldorf 1973, S. 85–100.
- Applegate, Celia: *A Nation of Provincials. The German Idea of Heimat*, Berkeley/ Los Angeles 1990.
- Applegate, Celia: *Zwischen Heimat und Nation. Die pfälzische Identität im 19. und 20. Jahrhundert*, Kaiserslautern 2007.
- Bähr, Astrid und Reinhardt, Regin: Katalog der Kalenderkünstler, in: Wolfgang Immenhausen (Hg.): *Kunst und Leben 1909 - 1943. Der Berliner Kunstverlag Fritz Heyder*, Potsdam 2002, S. 80–173.
- Bartmann, Dominik: *Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich*, Berlin 1985.
- Bartmann, Dominik: Urbane Entwicklung und Großstadtmalerei in Berlin 1871–1939, in: Karin Sagner und Matthias A. Amann (Hg.): *Die Eroberung der Strasse. Von Monet bis Grosz*. Ausst.-Kat. Frankfurt, München 2006, S. 70–81.
- Bätschmann, Oskar: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750 - 1920*, Köln 1989.
- Behrendt, Bernd: August Julius Langbehn, der 'Rembrandtdeutsche', in: Uwe Puschner u.a. (Hg.): *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871–1918*, München 1999, S. 94–113.
- Behrens, Georg: *175 Jahre gemeinnütziges Wirken*, Lübeck 1964.
- Berend-Corinth, Charlotte: *Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis*, München 1992.
- Berlin-Museum: *Der Berliner Maler Julius Jacob 1842–1929*. Ausst.-Kat. Berlin 1979.
- Berlin-Museum: *Potsdam und seine Umgebungen seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts. Gemälde, Graphik, Kunstgewerbe*. Ausst.-Kat. Berlin 1980.
- Berlin-Museum: *Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Ausst.-Kat. Berlin 1987.
- Bertuleit, Sigrid: Paris-München. Frankreich und Deutschland auf Tuchfühlung durch „Kunst und Kunstindustrie“, in: Museum Georg Schäfer Schweinfurt: *Natur als Garten. Barbizons Folgen. Frankreichs Maler des Waldes von Fontainebleau und die Münchner Landschaftsmalerei*. Ausst.-Kat. Schweinfurt 2004, S. 9–26.

- Best, Bettina: *Secession und Secessionen. Idee und Organisation einer Kunstbewegung um die Jahrhundertwende ; eine vergleichende Darstellung der Interaktionen, Aktivitäten und Programme der deutschsprachigen Künstlervereinigungen der Secession*. Diss. München 2000.
- Bieske, Dorothee: *Hans Peter Feddersen. Ein Maler zwischen Tradition und Moderne*. Schriften des Nissenhauses, Nr. 46, Heide 1998.
- Biggeleben, Christof: Reichtum und Wohnsegregation, parteipolitische Präferenzen und kulturelle Distinktionsmechanismen: Die Berliner Wirtschaftselite im Kaiserreich, in: Heinz Reif und Moritz Feichtinger (Hg.): *Berliner Villenleben. Die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am grünen Rand der Stadt um 1900*. Schriftenreihe des Landesarchivs Berlin, Berlin 2008, S. 15–48.
- Birchälmer, Antje und Hülsen-Esch, Andrea von (Hg.): *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*. Ausst.-Kat. Wuppertal 2012.
- Blackbourn, David: *Populists and patricians. Essays in modern German history*, London 1987.
- Blackbourn, David: *The conquest of nature. Water, landscape and the making of modern Germany*, London 2006.
- Blackbourn, David: *Die Eroberung der Natur. Eine Geschichte der deutschen Landschaft*, München 2007.
- Blühm, Andreas: *Ulrich Hübner 1872-1932. In Berlin und an der See. Bilder des Impressionismus*. Ausst.-Kat. Lübeck 1988.
- Blühm, Andreas: „Im Lichte der Freiheit“. Der Impressionismus in Deutschland, in: Ingo F. Walther (Hg.): *Malerei des Impressionismus 1860-1920. Band II. Der Impressionismus in Europa und Nordamerika*, Köln 1992, S. 433–465.
- Boehm, Gottfried: Die Sprache der Dinge. Cézannes Stilleben, in: Katharina Schmidt (Hg.): *Cézanne, Picasso, Braque. Der Beginn des kubistischen Stillebens*. Ausst.-Kat. Basel, Ostfildern-Ruit 1998, S. 35–53.
- Bongardt, Eva-Maria: Auf zu neuen Ufern! Auswandern per Schiff, in: Hans A. Cordes (Hg.): *Wohin? Flucht und Migration in drei Jahrhunderten*, Lilienthal 2017, S. 21–38.
- Borchmeyer, Dieter: *Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst*, Berlin 2017.
- Borger, Britta: Der „Epiker des Hamburger Hafens“. Friedrich Kallmorgens späte Liebe, in: Städtische Galerie Karlsruhe: *Friedrich Kallmorgen (1856-1924). Malerei zwischen Realismus und Impressionismus*. Ausst.-Kat. Petersberg 2016, S. 145–147.
- Borrmann, Norbert: *Paul Schultze-Naumburg. 1869 – 1949. Maler, Publizist, Architekt, vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich, ein Lebens- und Zeitdokument*. Diss. FU Berlin 1987, Essen 1989.
- Bothe, Rolf: Stadtbilder zwischen Menzel und Liebermann, in: Berlin-Museum: *Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Ausst.-Kat. Berlin 1987, S. 173–242.
- Bracker, Jörgen (Hg.): *Maler der See. Marinemalerei in dreihundert Jahren*, Herford 1980.
- Braun, Günther und Braun, Waldtraut (Hg.): *Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen*, Berlin/ New York 1993.
- Brauner, Lothar: *Malerei der deutschen Impressionisten*. Ausst.-Kat. Berlin 1976.
- Breuer, Gerda: *Landschaft und Geschichte. Zur Genese nationaler Metaphorik in der amerikanischen Landschaftsmalerei des frühen 19. Jahrhunderts am Beispiel Thomas Cole (1801 - 1848)*. Diss. Aachen 1981.
- Bringmann, Michael: Die Kunstkritik als Faktor der Ideen- und Geistesgeschichte. Ein Beitrag zum Thema 'Kunst und Öffentlichkeit' im 19. Jahrhundert, in: Fritz-Thyssen-Stiftung: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*. Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1983, S. 253–278.
- Bröhan, Margit: *Franz Skarbina*, Berlin 1995.
- Bröhan, Margit: *Hans Baluschek. 1870-1935 Maler -Zeichner - Illustrator*, Berlin 2002.
- Bröhan, Margit: *Walter Leistikow (1865 - 1908). Maler der Berliner Landschaft*, Berlin 1988.
- Bröhan-Museum; Museum Giersch: *Vom Taunus zum Wannsee - der Maler Philipp Franck (1860 - 1944)*. Ausst.-Kat. Berlin und Frankfurt a.M. Petersberg 2010.
- Broude, Norma (Hg.): *Impressionismus. Eine internationale Kunstbewegung 1860-1920*, Köln 1990.
- Bruch, Rüdiger vom: Kunst- und Kulturkritik in führenden bildungsbürgerlichen Zeitschriften des Kaiserreichs, in: Fritz-Thyssen-Stiftung: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*. Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1983, S. 313–347.
- Brühl, Georg: *Die Cassirers. Streiter für den Impressionismus*, Leipzig 1991.
- Bücking, Hans-Jörg: *Deutsche Identität in Europa*, Berlin 2008.
- Budde, Gunilla-Friederike: *Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840 - 1914*, Göttingen 1994.
- Budde, Rainer: Einige Anmerkungen über den Umgang mit der Farbe bei den Impressionisten, in: Götz Czymmek (Hg.): *Landschaft im Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika 1860-1910*. Ausst.-Kat. Köln, Zürich 1990, S. 78–81.
- Buderer, Hans-Jürgen: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, in: Hans-Jürgen Buderer und Manfred Fath (Hg.): *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*. Ausst.-Kat. Mannheim, München 1994, S. 67–75.
- Busch, Werner: *Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, München 2015.
- Bussler, Peter: *Malerparadies auf Zeit. Duhnen – Altenwalde – Altenbruch, Karlsruher Künstler entdecken den Reiz der Küstenlandschaft*, Cuxhaven 1986.
- Bussler, Peter: *100 Jahre Cuxhavener Malerkolonie. 1895 - 1995 ; Duhnen, Altenwalde, Altenbruch ; Karlsruher Künstler entdecken den Reiz der Küstenlandschaft*, Cuxhaven 1995.
- Büttner, Frank: Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800, in: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*. 4 Bände. Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, 259-284, Stuttgart 1985-1989.
- Büttner, Nils: *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006.
- Büttner, Nils: Zur Geschichte der Landschaftsmalerei. Eine Einführung, in: Bastian Eclercy und Thomas Andratschke (Hg.): *Nah und fern. Landschaftsmalerei von Brueghel bis Corinth*. Ausst.-Kat. Hannover, Köln 2011, S. 11–27.

- Büttner, Nils: Images and Imaginations. The Perception of German Landscape, in: Gabriele Dürbeck u.a. (Hg.): *Ecological thought in German literature and culture*. Ecocritical theory and practice, Lanham u.a. 2017, S. 349–371.
- Büttner, Ursula: *Weimar. Die überforderte Republik 1918 - 1933. Leistung und Versagen in Staat, Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur*, Bonn 2008.
- Cabanes, Bruno: 7. Mai 1915. Die Versenkung der Lusitania, in: Bruno Cabanes und Anne Duménil (Hg.): *Der Erste Weltkrieg. Eine europäische Katastrophe*. Schriftenreihe der Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn 2013, S. 115–120.
- Carl Saltzmann (1847-1923). *Potsdamer Landschafts- und Marinemaler*. Ausst.-Kat. Potsdam-Neubabelsberg, Berlin 2000.
- Charles, Daniel: Caillebotte und die Boote, in: Anne-Birgitte Fonsmark u.a. (Hg.): *Über das Wasser - Gustave Caillebotte. Ein Impressionist wieder entdeckt*. Ausst.-Kat. Bremen/Kopenhagen/Madrid, Ostfildern 2008, S. 107–120.
- Clark, T.J.: *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, London 1985.
- Colshorn, Hermann: 75 Jahre Bernhard Nöhring in Lübeck, in: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 20.1964, S. 1917.
- Confino, Alon: Konzepte von Heimat, Region, Nation und Staat in Württemberg von der Reichsgründungszeit bis zum Ersten Weltkrieg, in: Dieter Langewiesche (Hg.): *Föderative Nation. Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum Ersten Weltkrieg*, München 2000, S. 345–362.
- Conrad, Sebastian: *Globalisierung und Nation im deutschen Kaiserreich*, München 2006.
- Cork, Richard: Das Elend des Krieges. Die Kunst der Avantgarde und der Erste Weltkrieg, in: Rainer Rother (Hg.): *Die letzten Tage der Menschheit - Bilder des Ersten Weltkrieges. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums, Berlin*. Ausst.-Kat. Berlin 1994, S. 301–396.
- Cramer, Johannes: *Karl Friedrich Schinkel. Führer zu seinen Bauten. Band I: Berlin und Potsdam*, München 2006.
- Crouch, Colin: *Der Nationalismus globalisiert sich*. 11. Februar 2017, unter: <http://www.zeit.de/wirtschaft/2017-02/globalisierung-widerstand-rechte-nationalismus-donald-trump-marine-le-pen-is/komplettansicht>. Zuletzt geprüft am 20 April 2017.
- Cusack, Tricia: *Riverscapes and national identities*, Syracuse 2010.
- Czaplicka, John: *Prolegomena to a Typology of Grossstadt Imageries: The Pictorial Imagery of Berlin 1870-1930*. unveröff. Diss. Hamburg 1984.
- Czaplicka, John: Pictures of a City at Work. Berlin, circa 1890-1930. Visual Reflections on Social Structures and Technology in the Modern Urban Construct, in: Charles W. Haxthausen (Hg.): *Berlin. Culture and Metropolis*, Minneapolis, Oxford 1990, S. 3–36.
- Czymmek, Götz (Hg.): *Landschaft im Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika 1860-1910*. Ausst.-Kat. Köln/ Zürich 1990.
- Czymmek, Götz (Hg.): *Johan Barthold Jongkind. Ein Wegbereiter des Impressionismus*. Ausst.-Kat. Zwolle 2003.
- Daemgen, Anke: *The Neue Seccession in Berlin 1910-14. An artists' association in the rise of Expressionism*. unveröffentlichte Dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London 2001.
- Daemgen, Anke: Die Neue Seccession in Berlin, in: Stiftung Brandenburger Tor; Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf: *Liebertmanns Gegner. Die Neue Seccession in Berlin und der Expressionismus*. Ausst.-Kat. Berlin, Köln 2011, S. 13–83.
- Daemgen, Anke: Zwischen Atelier und Käufer. Die Ausstellungssituation der Impressionisten und Expressionisten in Paris und Berlin, in: Angelika Wesenberg und Ingeborg Becker (Hg.): *Impressionismus - Expressionismus. Kunstwende*. Ausst.-Kat. Berlin, München 2015, S. 70–78.
- Daemgen, Anke: Weißes Licht. Winterlandschaften, in: Ortrud Westheider und Michael Philipp (Hg.): *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Ausst.-Kat. Potsdam, München u.a. 2017, S. 198–202.
- Darby, Wendy Joy: *Landscape and Identity. Geographies of Nation and Class in England*, Oxford/ New York 2000.
- Deutscher Künstlerbund: *Deutscher Künstlerbund. 36. Jahresausstellung*. Ausst.-Kat. Stuttgart 1988.
- Diether, Kerstin (Hg.): „...zusammenkommen, um von den Künsten zu rasonieren“. *Materialien zur Geschichte der Preussischen Akademie der Künste*. Ausst.-Kat. Berlin 1991.
- Doede, Werner: *Die Berliner Seccession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum ersten Weltkrieg*, Frankfurt am Main 1977.
- Doetsch, Hermann: Momentaufnahmen des Flüchtigen. Skizzen zu einer Lektüre von „Le Peintre de la vie moderne“, in: Karin Westerwelle (Hg.): *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, Würzburg 2007, S. 139–162.
- Dollen, Ingrid von der: *Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der „verschollenen Generation“*. Geburtsjahrgänge 1890 - 1910, München 2000.
- Düchting, Hajo: *Die Malerei des deutschen Impressionismus*, Köln 1993.
- Eberle, Matthias: *Max Liebermann. 1847 - 1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*. Band II: 1900-1935, München 1995a.
- Eberle, Matthias: *Max Liebermann. 1847 - 1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*. Band I: 1865-1899, München 1995b.
- Echte, Bernhard: „Der kommende Mann“. Die Ausstellungen des 7. Jahrgangs, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): „*Man steht da und staunt*“. *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1901-1905*. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2011b, S. 530–546.
- Echte, Bernhard: „Die wahre Kunst“, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): „*Man steht da und staunt*“. *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1901-1905*. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2011b, S. 10–22.
- Echte, Bernhard: „Dieser grundsätzliche Gegensatz in den Kunstanschauungen...“. Die Ausstellungen des 3. Jahrgangs, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): „*Das Beste aus aller Welt zeigen*“. *Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1898-1901*. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2011a, S. 300–312.
- Echte, Bernhard: „Ganz neue Symptome im Berliner Kunstleben“, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): „*Das Beste aus aller Welt zeigen*“. *Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1898-1901*. Kunstsalon Cassirer. Die

- Ausstellungen. Wädenswil 2011a, S. 21–36.
- Echte, Bernhard: „Nous croyons, que tout Berlin aimera l'art francais apres cette exposition“, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Das Beste aus aller Welt zeigen“*. Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1898-1901. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2011a, S. 163–176.
- Echte, Bernhard: „Bei Cassirer blüht frisches Leben ringsum“. Die Ausstellungen des 9. Jahrgangs, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Den Sinnen ein magischer Rausch“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1905-1908. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2012, S. 216–234.
- Echte, Bernhard: „Keime einer neuen, in die Zukunft schauenden Kunst“. Die Ausstellungen des 10. Jahrgangs, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Den Sinnen ein magischer Rausch“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1905-1908. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2012, S. 466–490.
- Echte, Bernhard: „Die Entwicklung wechselt wieder einmal den Weg“. Die Ausstellungen des 12. Jahrgangs, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Ganz eigenartige neue Werte“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1908-1910. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2013, S. 228–254.
- Echte, Bernhard: „Über Nacht schon kann der Impressionismus die Kunst von gestern sein“. Die Ausstellungen des 11. Jahrgangs, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Ganz eigenartige neue Werte“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1908-1910. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2013, S. 6–25.
- Echte, Bernhard: „Die Erinnerung an die Kämpfe und Beschuldigungen wird schwinden, und es wird nichts bleiben als die positive Leistung“. Die Ausstellungen des 15. Jahrgangs, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Eine neue Klassik“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1912-1914. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2016a, S. 6–38.
- Echte, Bernhard: „Die Kunst muss übertreiben, wenn wir wieder durch das Kunstwerk fühlen wollen.“, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Verheißung und Erfüllung zugleich“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1910-1912. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2016b, S. 17–42.
- Echte, Bernhard: „In dem so oft auf Wildheit und Talentlosigkeit gestellten Berliner Kunstbetriebe“. Die Ausstellungen des 16. Jahrgangs, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Eine neue Klassik“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1912-1914. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2016a, S. 420–453.
- Echte, Bernhard und Feilchenfeldt, Walter (Hg.): *„Das Beste aus aller Welt zeigen“*. Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1898-1901. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. 1, Teil 1, Wädenswil 2011a.
- Echte, Bernhard und Feilchenfeldt, Walter (Hg.): *„Man steht da und staunt“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1901-1905. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. 1, Teil 2, Wädenswil 2011b.
- Echte, Bernhard und Feilchenfeldt, Walter (Hg.): *„Den Sinnen ein magischer Rausch“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1905-1908. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. 2, Teil 1, Wädenswil 2012.
- Echte, Bernhard und Feilchenfeldt, Walter (Hg.): *„Ganz eigenartige neue Werte“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1908-1910. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Band 2, Teil 2, Wädenswil 2013.
- Echte, Bernhard und Feilchenfeldt, Walter (Hg.): *„Eine neue Klassik“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1912-1914. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Bd. 3,2, Wädenswil 2016a.
- Echte, Bernhard und Feilchenfeldt, Walter (Hg.): *„Verheißung und Erfüllung zugleich“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1910-1912. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Bd. 3,1, Wädenswil 2016b.
- Eclercy, Bastian: Rand und Preis. Vom Wert der Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert, in: Bastian Eclercy und Thomas Andratschke (Hg.): *Nah und fern. Landschaftsmalerei von Brueghel bis Corinth*. Ausst.-Kat. Hannover, Köln 2011, S. 28–41.
- Eclercy, Bastian und Andratschke, Thomas (Hg.): *Nah und fern. Landschaftsmalerei von Brueghel bis Corinth*. Ausst.-Kat. Hannover, Köln 2011.
- Enns, Abram: *Kunst und Bürgertum. Die kontroversen zwanziger Jahre in Lübeck*, Hamburg 1978.
- Eschenburg, Barbara: Landschaftsmalerei in München zwischen Kunstverein und Akademie und ihre Beurteilung durch die Kunstkritik, in: Armin Zweite (Hg.): *Münchner Landschaftsmalerei 1800-1850*. Ausst.-Kat. München 1979, S. 93–115.
- Eschenburg, Barbara: *Landschaft in der deutschen Malerei vom Mittelalter bis Heute*, München 1987.
- Faass, Martin: Meeresstille, in: ders. (Hg.): *Seestücke. Von Caspar David Friedrich bis Emil Nolde*. Ausst.-Kat. Kamburger Kunsthalle, München u.a. 2005b, S. 17–19.
- Faass, Martin (Hg.): *Seestücke. Von Caspar David Friedrich bis Emil Nolde*. Ausst.-Kat. Kamburger Kunsthalle, München u.a. 2005b.
- Faass, Martin (Hg.): *Die Idee vom Haus im Grünen. Max Liebermann am Wannsee*, Berlin 2010a.
- Faass, Martin: Mit Weste und Einstecktuch. Liebermanns Selbstbildnisse, in: ders. (Hg.): *Ein öffentlicher Kopf. Max Liebermann in Bildnissen, Fotografien und Karikaturen*. Ausst.-Kat. Berlin 2010, S. 15–41.
- Faass, Martin: Max Liebermann am Meer. Annäherung an ein problematisches Motiv, in: ders. (Hg.): *Max Liebermann am Meer*. Ausst.-Kat. Berlin, München 2011, S. 10–21.
- Faass, Martin: Max Liebermann und Emil Nolde - Chronologie und Hintergründe eines Konflikts, in: ders. (Hg.): *Max Liebermann und Emil Nolde - Gartenbilder*. Ausst.-Kat. Berlin, München 2012, S. 10–25.
- Faass, Martin (Hg.): *Max Liebermann und Emil Nolde - Gartenbilder*. Ausst.-Kat. Berlin, München 2012.
- Faass, Martin und Krämer, Felix: Seestücke. Eine Einführung, in: Martin Faass (Hg.): *Seestücke. Von Caspar David Friedrich bis Emil Nolde*. Ausst.-Kat. Kamburger Kunsthalle, München u.a. 2005b, S. 9–15.
- Faass, Martin und Wesenberg, Angelika: Das Haus im Grünen - mit Säulen und Heckentoren, in: Martin Faass (Hg.): *Die Idee vom Haus im Grünen. Max Liebermann am Wannsee*, Berlin 2010a, S. 15–22.
- Feilchenfeldt, Walter: Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland, in: Kunsthalle Tübingen: *Cézanne - Gemälde*. Ausst.-Kat. Tübingen, Köln 1993, S. 293–312.
- Feilchenfeldt, Walter: Einleitung, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Man steht da und staunt“*. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1901-1905. Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2011b, S. 5–7.
- Feilchenfeldt, Walter: Einleitung, in: Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): *„Das Beste aus aller Welt zeigen“*.

- Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1898-1901.* Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen. Wädenswil 2011a, S. 13–18.
- Feist, Peter H.: Augenlust auf Neues, in: ders. (Hg.): *Impressionismus. Die Entdeckung der Freizeit*, Leipzig 1993, S. 9–20.
- Finckh, Gerhard (Hg.): *Freiheit Macht Pracht. Niederländische Kunst im 17. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Wuppertal 2009.
- Föhl, Thomas (Hg.): *Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz*. Ausst.-Kat. Weimar 2006.
- Föhl, Thomas: Ein Netzwerk für die Moderne. Harry Graf Kessler und die Gründung des Deutschen Künstlerbundes im Spiegel zeitgenössischer Quellen, in: ders. (Hg.): *Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz*. Ausst.-Kat. Weimar 2006, S. 22–33.
- Föhl, Thomas: Max Klinger und die Gründung der „Florentiner Künstlerkolonie“ Villa Romana, in: ders. (Hg.): *Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz*. Ausst.-Kat. Weimar 2006, S. 40–49.
- Fonsmark, Anne-Birgitte u.a. (Hg.): *Über das Wasser - Gustave Caillebotte. Ein Impressionist wieder entdeckt*. Ausst.-Kat. Bremen/Kopenhagen/Madrid, Ostfildern 2008.
- Freyberger, Regina: Stillleben. Äpfel und Masken, in: Angelika Wesenberg und Ingeborg Becker (Hg.): *Impressionismus - Expressionismus. Kunstwende*. Ausst.-Kat. Berlin, München 2015, S. 251–260.
- Fritz-Thyssen-Stiftung: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*. Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1983.
- Frodl, Gerbert: Stimmungsimpressionismus - Ein europäisches Phänomen, in: Verena Trager (Hg.): *Stimmungsimpressionismus*. Ausst.-Kat. Wien 2004, S. 9–13.
- Fuhrmann, Dietmar (Hg.): *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt*. Ausst.-Kat. Berlin 1992.
- Fuhrmann, Dietmar und Jestaedt, Klaus: „...alles Das zu erlernen, was für eine erfolgreiche Ausübung ihres Berufes von ihnen gefordert wird...“. Die Zeichen- und Malschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen, in: Dietmar Fuhrmann (Hg.): *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt*. Ausst.-Kat. Berlin 1992, S. 353–366.
- Gaehtgens, Thomas (Hg.): *Mäzenatisches Handeln*. Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum, Bd. 1, Berlin 1998.
- Gaehtgens, Thomas W.: Die großen Anreger und Vermittler. Ihr prägender Einfluß auf Kunstin, Kunstkritik und Kunstförderung, in: Günther Braun und Waldtraut Braun (Hg.): *Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen*, Berlin, New York 1993, S. 99–126.
- Gage, John: *Turner. Rain, steam and speed*, London 1972.
- Galerie Barthelmess & Wischniewski: *Aus Stadt und Land*. Ausst.-Kat. Berlin 2008.
- Galerie Barthelmess & Wischniewski: *Vom Zauber des Lichts*. Ausst.-Kat. Berlin 2010.
- Galerie Opbacher: *Bilder märkischer Landschaft aus Berliner Privatbesitz*. Ausst.-Kat. Berlin 1962.
- Germer, Stefan: Retrovision. Die rückblickende Erfindung der Nation durch die Kunst, in: Monika Flacke (Hg.): *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*. Ausst.-Kat. Berlin 1998.
- Giersberg, Hans-Joachim: *Potsdamer Veduten. Stadt- und Landschaftsansichten vom 17. bis 20. Jahrhundert*, Potsdam 1982.
- Goeller, Margot: *Hüter der Kultur. Bildungsbürgerlichkeit in den Kulturzeitschriften „Deutsche Rundschau“ und „Neue Rundschau“ (1890 - 1914)*. Diss. Tübingen 2010. Europäische Hochschulschriften Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, Bd. 1082, Frankfurt am Main 2011.
- Gore, Charlotte: *Identities in Transition. German landscape painting 1871-1914*. Diss. Birmingham 2011.
- Grasskamp, Walter: *Ist die Moderne eine Epoche? : Kunst als Modell*, München 2002.
- Gropp, Birgit: *Studien zur Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin. 1880-1943*. Diss. Freie Universität Berlin 1999, Berlin 2000.
- Gülzow, Albrecht und Herrmann, Peter: *Der Potsdamer Stadtkanal*. Edition: Architektur und Landschaft in Berlin-Brandenburg, Potsdam 1997.
- Gutbrod, E.: *Die Rezeption des Impressionismus in Deutschland 1880-1910*. Unveröffentlichte Diss. Universität München 1980.
- Hanke, Andrea-Katharina: *Die niedersächsische Heimatbewegung im ideologisch-politischen Kräftespiel zwischen 1920 und 1945*, Hannover 2004.
- Hannesen, Hans Gerhard: *Die Akademie der Künste in Berlin - Facetten einer 300jährigen Geschichte*, Berlin 2005.
- Hansen, Hans Jürgen: *Deutsche Marinemalerei. Schiffsdarstellungen, Maritime Genrebilder, Meeres- und Küstenlandschaften*, Oldenburg/ Hamburg 1977.
- Hansky, Sabine: *Die internationale Kunstausstellung von 1869 in München. Die französische Malerei in der zeitgenössischen Pressekritik*, München 1994.
- Hardtwig, Wolfgang: *Nationalismus und Bürgerkultur in Deutschland 1500-1914*, Göttingen 1994.
- Hardtwig, Wolfgang (Hg.): *Hochkultur des bürgerlichen Zeitalters*. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 169, Göttingen 2005.
- Hardtwig, Wolfgang: Nation - Region - Stadt. Strukturmerkmale des deutschen Nationalismus im 19. Jahrhundert, in: ders. (Hg.): *Hochkultur des bürgerlichen Zeitalters*. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Göttingen 2005, S. 240–268.
- Hardtwig, Wolfgang: Naturbeherrschung und ästhetische Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft am Beispiel der „Münchener Schule“, in: ders. (Hg.): *Hochkultur des bürgerlichen Zeitalters*. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Göttingen 2005, S. 175–204.
- Haus der Kunst: *München 1869 - 1958. Aufbruch zur modernen Kunst. Rekonstruktion der ersten Internationalen Kunstausstellung 1869*. Ausst.-Kat. München 1958.
- Hauschild-Thiessen, Renate: *Bürgerstolz und Kaisertreue. Hamburg und das Deutsche Reich von 1871*, Hamburg 1979.
- Hedinger, Bärbel: Liebermann als Sammler, in: ders. (Hg.): *Max Liebermann - die Kunstsammlung. Von Rembrandt bis Manet*, München 2013, S. 17–28.
- Heilmann, Christoph: Zur Tradition Roms als Kunstzentrum und seine Wirkungen auf die Münchener Landschaftsmalerei

- um 1800, in: Armin Zweite (Hg.): *Münchner Landschaftsmalerei 1800-1850*. Ausst.-Kat. München 1979, S. 12–19.
- Heilmann, Christoph (Hg.): *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. Les „amis de la nature“*. Ausst.-Kat. München 1995.
- Heimatkunst, in: *Lexikon der Kunst*, III, Leipzig 1991, S. 192–193.
- Hein, Dieter (Hg.): *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, München 1996.
- Hein, Dieter: Bürgerliches Künstlertum. Zum Verhältnis von Künstlern und Bürgern auf dem Weg in die Moderne, in: ders. (Hg.): *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, München 1996, S. 102–117.
- Heinrich, Axel: Gemalte Heimat. Der Raum Oldenburg, in: Uwe Meiners (Hg.): *Suche nach Geborgenheit. Heimatbewegung in Stadt und Land Oldenburg*. Ausst.-Kat. Oldenburg 2002.
- Heinßen, Johannes: Kulturkritik zwischen Historismus und Moderne: Julius Langbehn's „Rembrandt als Erzieher“, in: Werner Bergmann und Ulrich Sieg (Hg.): *Antisemitische Geschichtsbilder*, Essen 2009, S. 121–138.
- Heinz, Christine von: *Schloß Tegel* 2001.
- Heise, Brigitte: Linde-Walther, in: Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek (Hg.): *Biographisches Lexikon für Schleswig Holstein und Lübeck*, Bd. 11, Neumünster 2000, S. 234–236.
- Held, Jutta und Schneider, Norbert: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche, Institutionen, Problemfelder*, Köln 2007.
- Hennig, Klaus J.: „Malskat, jetzt müssen Sie ran!“. ZEIT Online, unter: http://www.zeit.de/2002/21/Malskat_jetzt_muessen_Sie_ran_.
- Henze, Gisela: *Der Pan. Geschichte und Profil einer Zeitschrift der Jahrhundertwende*. Diss. Freiburg 1974.
- Herdling, Klaus: Realismus, in: Werner Busch und Peter Schmoock (Hg.): *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim, Berlin 1987.
- Herdling, Klaus: Die Moderne: Begriff und Problem, in: Monika Wagner (Hg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*. Teil I, Reinbek bei Hamburg ³1997, S. 175–196.
- Hertel, Ines: *Der Berliner Maler Albert Hertel. (1843 - 1912) Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Diss. Freie Universität Berlin 1980, Heidelberg 1981.
- Hettling, Manfred: Bürgerliche Kultur- Bürgerlichkeit als kulturelles System, in: Peter Lundgreen (Hg.): *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums*, Göttingen 2000, S. 319–340.
- Hofmann, Werner: *Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift*, Leipzig 1999.
- Howoldt, Jenns Eric: „Vor allen Ländern lächelt jenes Eckchen der Erde mich an...“. Die Gartenbilder und ihr zeitgeschichtlicher Hintergrund, in: Jenns Eric Howoldt und Uwe M. Schneede (Hg.): *Im Garten von Max Liebermann*. Ausst.-Kat. Berlin 2004, S. 11–19.
- Howoldt, Jenns Eric und Schneede, Uwe M. (Hg.): *Im Garten von Max Liebermann*. Ausst.-Kat. Berlin 2004.
- Hübner, Klaus Achim: „Die Kunst für Alle“. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstzeitschrift. Diss. Berlin 1954.
- Hülsewig-Johnen, Jutta (Hg.): *Der deutsche Impressionismus*. Ausst.-Kat. Bielefeld, Köln 2009.
- Imiela, Hans-Jürgen: Zur Rezeption des deutschen Impressionismus, in: Wulf Schadendorf (Hg.): *Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, München 1975, S. 73–83.
- Immenhausen, Wolfgang (Hg.): *Kunst und Leben 1909 - 1943. Der Berliner Kunstverlag Fritz Heyder*, Potsdam 2002.
- In search of a national landscape. William Trost Richards and the artists' Adirondacks, 1850 - 1870*, Blue Mountain Lake 2002.
- Ireson, Nancy: Impressionistische Schneelandschaften. Einflüsse aus Literatur und Wissenschaft, in: Ortrud Westheider und Michael Philipp (Hg.): *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Ausst.-Kat. Potsdam, München u.a. 2017.
- Jarausch, Konrad H.: Die Krise des deutschen Bildungsbürgertums, in: Jürgen Kocka (Hg.): *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Politischer Einfluß und gesellschaftliche Formation*. Teil IV. Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Stuttgart 1989, S. 180–205.
- Jeddeloh-Sayk, Almuth zu: *Studien zu Leben und Werk von Carl Vinnen (1863-1922). Unter besodnerer Berücksichtigung des „Protestes deutscher Künstler“ von 1911*. Diss. Univ. Bonn, Bonn 1986.
- Jehle, Manfred und Langner, Ulrich (Hg.): *Zug der Zeit - Zeit der Züge. Deutsche Eisenbahn 1835 - 1985*. Ausst.-Kat. Nürnberg/ Berlin 1985.
- Jenkins, Jennifer: *Provincial Modernity. Local Culture and Liberal Politics in Fin-de-Siecle Hamburg*, New York 2003.
- Jenkins, Jennifer: Heimat Art, Modernism, Modernity, in: David Blackburn und James Retellack (Hg.): *Localism, Landscape and the Ambiguities of Place. German-Speaking Central Europe 1860-1930*, London 2007, S. 60–75.
- Jensen, Robert: *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*, Princeton, NJ 1994.
- Joachimides, Alexis: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880 - 1940*. Diss. Freie Univ. Berlin 1996, Dresden 2001.
- Jooss, Birgit: München als Ursprungsort des deutschen Impressionismus. Zwischen Akademie und Secession - Moderne Kunst aus Süddeutschland, in: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.): *Der deutsche Impressionismus*. Ausst.-Kat. Bielefeld, Köln 2009, S. 51–60.
- Jurk, Michael: Kunstsammler zwischen Geschäft und Leidenschaft. Der Bankier Jakob Goldschmidt, in: Anna-Dorothea Ludwig (Hg.): *Aufbruch in die Moderne. Sammler, Mäzene und Kunsthändler in Berlin 1880 - 1933*, Köln 2012, S. 196–208.
- Kahlow, Andreas (Hg.): *Brücken in der Stadt. Der Potsdamer Stadtkanal und seine Brücken*. Begleitbuch zur Fachtagung und Ausstellung, Potsdam 2001.
- Kastler, José: *Heimatsmalerei. Das Beispiel Oldenburg*. Oldenburger Studien, Bd. 31, Oldenburg 1988.
- Kauder, Rita: Kunst und Bürgertum, in: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck (Hg.): *Kunst und Kultur Lübecks im 19. Jahrhundert*, Lübeck 1981, S. 299–312.
- Keiser, Herbert Wolfgang: *Gemäldegalerie Oldenburg*, München ²1967.
- Kellein, Thomas: Was ist der deutsche Impressionismus? Vorwort und Dank, in: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.): *Der deutsche Impressionismus*. Ausst.-Kat. Bielefeld, Köln 2009, S. 7–9.
- Kelly, Simon und Watson, April M.: *Impressionist France. Visions of nation from Le Gray to Monet*, St. Louis 2013.

- Kennedy, Ian: Impressionism and Post-Impressionism, in: Ian Kennedy und Julian Treuherz (Hg.): *The railway. Art in the age of steam*. Ausst.-Kat. Liverpool/Kansas City, New Haven 2008, S. 155–185.
- Kennert, Christian: *Paul Cassirer und sein Kreis, Ein Berliner Wegbereiter der Moderne*, Frankfurt am Main 1996.
- Kennert, Christian: „Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt...“. Der Kunsthändler und verleger Paul Cassirer, in: Volker Probst (Hg.): *„Berlin SW - Victoriastraße 35“. Ernst Barlach und die Klassische Moderne im Kunstsalon und Verlag Paul Cassirer*, Güstrow 2003, S. 10–33.
- Kennert, Christian: „Der Impressionismus ist eine gesitige Bewegung...“. Paul Cassirer und die Moderne, in: Anna-Dorothea Ludwig (Hg.): *Aufbruch in die Moderne. Sammler, Mäzene und Kunsthändler in Berlin 1880 - 1933*, Köln 2012, S. 32–45.
- Kern, Josef: *Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland. Studien zur Kunst und Kulturgeschichte des Kaiserreichs*, Würzburg 1989.
- Klotz, Heinrich: *Neuzeit und Moderne, 1750 - 2000*, München 2000.
- Kohle, Hubertus: Der Maler als Städter. Adolph Menzel in Berlin, in: Burcu Dogramaci (Hg.): *Großstadt. Motor der Künste in der Moderne*, Berlin 2010, S. 29–43.
- Koldehoff, Stefan: Evolution statt Revolution. Die frühen Landschaften des Impressionismus als Zeugnisse der Industrialisierung, in: Ortrud Westheider und Michael Philipp (Hg.): *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Ausst.-Kat. Potsdam, München u.a. 2017, S. 63–73.
- Kornhoff, Oliver (Hg.): *Lichtgestöber. Der Winter im Impressionismus*. Ausst.-Kat. Remagen/Rolandseck, Bielefeld/ Berlin 2012.
- Koszinowski, Ingrid: *Von der Poesie des Kunstwerks. Zur Kunstrezeption um 1900 am Beispiel der Malereikritik der Zeitschrift „Kunstwart“*, Hildesheim/ Zürich/ New York 1985.
- Kratz-Kesemeier, Krisitna: *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*, Berlin 2008.
- Krenzlin, Ulrike: „auf dem ernsten Gebiet der Kunst ernst arbeiten“. Zur Frauenausbildung im künstlerischen Beruf, in: Dietmar Fuhrmann (Hg.): *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt*. Ausst.-Kat. Berlin 1992, S. 73–87.
- Krisch, Monika: *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*. Zugl.: Berlin, Freie Univ. Diss. 1997. Tenea Wissenschaft, Mahlow bei Berlin 1997.
- Krüger, Ingo: *Steinstücken, Neubabelsberg. Spaziergänge* 2009.
- Kuhn, Philipp: Die Villa Romana von ihrer Gründung bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges, in: Thomas Föhl (Hg.): *Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz*. Ausst.-Kat. Weimar 2006, S. 56–70.
- Kühne, Thomas: Die Region als Konstrukt. Regionalgeschichte als Kulturgeschichte, in: James Retellack (Hg.): *Sachsen in Deutschland. Politik, Kultur und Gesellschaft 1830-1918*, Bielefeld 2000, S. 253–263.
- Kuhr, Sven: Der Kunstsammler als Mäzen. Sammeln und Stiften als Praxis der 'kulturellen Elite' im wilhelminischen Berlin, in: Thomas Gaetgens (Hg.): *Mäzenatisches Handeln. Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum*, Berlin 1998, S. 39–59.
- Kuhr, Sven: *Der Kunstsammler im Kaiserreich : Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*, Kiel 2005.
- Kulhoff, Birgit: *Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich 1871-1914*. Diss. Bonn 1990.
- Kulturstiftung Ruhr; Kunsthistorisches Museum Wien: *Die flämische Landschaft 1520 - 1700*. Ausst.-Kat. Essen/Wien, Lingen 2003.
- Kunsthalle Kiel: *Meer und Küste in der Malerei*. Ausst.-Kat. Kiel 1967.
- Künstlerkolonie am Nordufer der Flensburger Förde. *Ekensund Ausst.Kat Flensburg*, Heide 2000.
- Kunstverein Hannover e.V. (Hg.): *Die Pelikan-Kunstsammlung*. Ausst.-Kat. Hannover, München 1963.
- Küster, Bernd: Zwischen den Zeiten - Zwischen den Stilen. Die „Nordwestdeutsche Kunstausstellung“ Oldenburg 1905 und ihr kulturpolitisches Umfeld, in: ders. (Hg.): *1905 - einhundert Jahre „Nordwestdeutsche Kunstausstellung“*. Ausst.-Kat. Oldenburg 2005, S. 9–150.
- Lacher, Reimar F.: Die Gründung der „Berliner Secession“. oder: Eine Legende der Kunstgeschichte, in: *Museumsjournal. Berichte aus Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam*, 14.2000, Heft 1, S. 16–19.
- Lacher, Reimar F.: Aufstieg und Niedergang der Secession, in: Angelika Wesenberg (Hg.): *Berliner Impressionismus. Werke der Berliner Secession aus der Nationalgalerie*. Ausst.-Kat. Berlin 2006, S. 21–31.
- Lange-Pütz, Barbara Sabine: *Naturalismusrezeption im ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland. Eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift „Kunst für Alle“*. Diss. Bonn 1987.
- Laug, Anna Sophie: Emil Pottner, Paul Cassirer und die Berliner Secession, in: dies. (Hg.): *Emil Pottner. Maler - Graphiker - Keramiker. Impressionistische Glanzstücke in Malerei und Plastik*. Ausst.-Kat. Berlin 2013, S. 56–66.
- Leeuw, Ronald de: Such dir den Schnee vom vergangenen Jahr... Eine Winterreise durch Europas Kunst, in: Kunsthistorisches Museum Wien und Kunsthäuser Zürich: *Wintermärchen. Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys*. Ausst.-Kat. Wien/Zürich, Köln 2011.
- Lehmann, Benno: Poetzelberger, Robert, in: *Allgemeines Künstlerlexikon* (2017).
- Lekan, Thomas: *Imagining the Nation in Nature. Landscape, Preservation and German Identity 1885-1945*, Cambridge 2004.
- Lenman, Robin: Der deutsche Kunstmarkt 1840-1923: Integration, Veränderung, Wachstum, in: Ekkehard Mai und Peter Paret (Hg.): *Sammler, Stifter und Museen*, Köln 1993, S. 135–152.
- Lenman, Robin: *Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871-1918*, Frankfurt am Main/ New York 1994.
- Leppien, Helmut R.: „Um eine bessere Kenntnis der Marine ins Publikum zu bringen“. Marinemalerei zu Kaisers Zeiten, in: Volker Plagemann (Hg.): *Übersee. Seefahrt und Seemacht im deutschen Kaiserreich*, München 1988, S. 338–351.
- Lewis, Beth Irwin: *Art for all? The collision of modern art and the public in late-nineteenth-century Germany*, Princeton, NJ

- 2003.
- Liebermann, Max: *Briefe 1907 - 1910*. Schriftenreihe der Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e.V. / Max-Liebermann-Gesellschaft, Baden-Baden 12014.
- Liebermann, Max und Braun, Ernst (Hg.): *Briefe*. Schriftenreihe der Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e.V., Bd. 1, Baden-Baden 12011.
- Limberg, Jörg: Potsdam - Die Villen- und Landhauskolonie Neubabelsberg, in: *Brandenburgische Denkmalpflege*, 2.1993, Heft 1, S. 42–49.
- Lindtke, Gustav: Ulrich Hübner, in: *Lübeckische Blätter, Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 117.1957, Heft 7, S. 88.
- Lindtke, Gustav: *Das alte Lübecker Stadtbild*, Lübeck 1963.
- Lindtke, Gustav: *Alte Lübecker Stadtansichten*. Lübecker Museumshefte. Aus der Arbeit der Museen für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Bd. 7, Lübeck 1968.
- Lisken-Pruss, Marion: Bürgerhäuser und Stadtpaläste, in: Gerhard Finckh (Hg.): *Freiheit Macht Pracht. Niederländische Kunst im 17. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Wuppertal 2009, S. 211–217.
- Lobenstein-Reichmann, Anja: Julius Langbehn's „Rembrandt als Erzieher“. Diskursive Traditionen und begriffliche Fäden eines nicht ungefährlichen Buches, in: Marcus Müller und Sandra Kluwe (Hg.): *Identitätsentwürfe in der Kunstkommunikation. Studien zur Praxis der sprachlichen und multimodalen Positionierung im Interaktionsraum „Kunst“*. Sprache und Wissen, Berlin 2012, S. 295–318.
- Lorenz, Detlef: *Künstlerspuren in Berlin vom Barock bis heute. Ein Führer zu Wohn-, Wirkungs- und Gedenkstätten*, Berlin 2002.
- Lovis Corinth: *Eine Dokumentation. zusammengestellt und erläutert von Thomas Corinth*, Tübingen 1979.
- Luckhardt, Ulrich (Hg.): *Alfred Lichtwarks „Sammlung von Bildern aus Hamburg“*, Hamburg 2002.
- Luckhardt, Ulrich: Die „Sammlung von Bildern aus Hamburg“. Alfred Lichtwarks Schritt in die Moderne, in: ders. (Hg.): *Alfred Lichtwarks „Sammlung von Bildern aus Hamburg“*, Hamburg 2002, S. 7–13.
- Luckhardt, Ulrich: „...zum Ruhme Hamburgs“ - Alfred Lichtwarks Sammlung von Bildern aus Hamburg und die Künstler aus Deutschland, in: ders. (Hg.): *Hamburger Ansichten. Maler sehen die Stadt*. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Köln 2009, S. 12–18.
- Luckhardt, Ulrich (Hg.): *Hamburger Ansichten. Maler sehen die Stadt*. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Köln 2009.
- Ludewig, Anna-Dorothea (Hg.): *Aufbruch in die Moderne. Sammler, Mäzene und Kunsthändler in Berlin 1880 - 1933*, Köln 2012.
- Lundgreen, Peter (Hg.): *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums*, Göttingen 2000.
- Lützel, Heinrich: *Die Eisenbahn in der Malerei*, Bonn 1971.
- Lyra-Wex, Marianne: Die Gründung des Deutschen Künstlerbundes, in: Deutscher Künstlerbund: *Deutscher Künstlerbund. 36. Jahresausstellung*. Ausst.-Kat. Stuttgart 1988, S. 27–31.
- Maennig, Barbara: *Landschaften des Berliner Meisterschülers Johannes Hänsch (1875 – 1945) Ein Weg zur deutschen Landschaftsmalerei im Spannungsfeld akademischer Lehre und künstlerischer Ansätze der Moderne*. Diss., Berlin 2003.
- Mai, Ekkehard: Die Kunstakademie Karlsruhe und die deutsche Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert, in: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: *Kunst in der Residenz. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*. Ausst.-Kat. Karlsruhe, Heidelberg 1990, S. 38–53.
- Mai, Ekkehard: *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Weimar/ Wien 2010.
- Mai, Ekkehard und Paret, Peter (Hg.): *Sammler, Stifter und Museen*, Köln 1993.
- Manheim, Ron: „Im Kampf um die Kunst“. Die Diskussion von 1911 über zeitgenössische Kunst in Deutschland. Examensarbeit Nijmegen, Hamburg 1987.
- Marek, Kristin und Schulz, Martin: Kunst, Nation und Territorium: Die Topologie des Politischen auf der 50. Biennale von Venedig 2003. Ein Kommentar zu Santiago Serra, in: Jutta Held (Hg.): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt: Jüdische Kunst im 20. Jahrhundert und die Konzeption der Museen*. Kunstforum International, 6/2004, Göttingen 2004, S. 128–131.
- Matelowski, Anke: *Die Berliner Secession 1899-1937*. Quellenstudien zur Kunst, Band 12, Wädenswil 2017.
- McKay, Marilyn Jean: *Picturing the land. Narrating territories in Canadian landscape art 1500 - 1950*, Montreal 2011.
- Meister, Jochen und Brantl, Sabine (Hg.): *Ein Blick für das Volk. Die Kunst für Alle*, München 2006.
- Meister, Sabine: *Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin*. Diss. Freiburg 2005.
- Meister, Sabine: Kunstwende. Berlin um 1910, in: Martin Faass (Hg.): *Max Liebermann und Emil Nolde - Gartenbilder*. Ausst.-Kat. Berlin, München 2012, S. 26–37.
- Menke-Schwinghammer, Annemarie: „...am Formenreichtum und der Farbenglut südlicher Natur und Menschheit sich innerlich erneuern“. Preise und Stipendien, in: Kerstin Diether (Hg.): *...zusammenkommen, um von den Künsten zu räsonieren*. Materialien zur Geschichte der Preussischen Akademie der Künste. Ausst.-Kat. Berlin 1991, S. 209–235.
- Meyer, Andrea: Spinatbilder und Fliegenschmutz oder Barbizon vor Barbizon. Zur deutschen Rezeption der französischen Landschaftsmalerei in der Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris: *Dialog und Differenzen 1789 - 1870. Deutsch-französische Kunstbeziehungen*. Akten der Kolloquien „Zwischen revolutionärer Solidarität und kulturellem Nationalismus: Botschaften und Bilder 1789 - 1830“ und „Das Bild des Nachbarn. Verbreitung und Aneignung 1830 - 1870“ 2008, Berlin 2010.
- Meyer-Bremen, Rudolf (Hg.): *Die Ausstellungskataloge des Königsberger Kunstvereins (20. Jahrhundert). Mit Künstlerregister, sowie die Geschichte der anderen ost- und westpreussischen Kunstvereine*, Köln 1993.
- Meyer-Friese, Boye: *Marinemalerei in Deutschland im 19. Jahrhundert*, Oldenburg/ Hamburg 1981.
- Meyer-Rewerts, Ulf Gerrit und Stöckmann, Hagen: Das „Manifest der 93“. Ausdruck oder Negation der Zivilgesellschaft?, in: Johanna Klatt und Robert Lorenz (Hg.): *Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells*. Studien des

- Göttinger Instituts für Demokratieforschung zur Geschichte politischer und gesellschaftlicher Kontroversen, Bielefeld 2011, S. 113–134.
- Michalsky, Tanja: Die Natur der Nation. Überlegungen zur Landschaft als Ausdruck nationaler Identität, in: Klaus Bußmann (Hg.): *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Stuttgart 2004, S. 333–354.
- Middendorf, Urike: Seelandschaft: Seestück und Marine, in: Kulturstiftung Ruhr; Kunsthistorisches Museum Wien: *Die flämische Landschaft 1520 - 1700*. Ausst.-Kat. Essen/Wien, Lingen 2003, S. 214–235.
- Miller-Gruber, Renate: *Gustav Schönleber 1851-1917. Monographie und Werkverzeichnis*, Karlsruhe 1990.
- Mommsen, Wolfgang J.: *Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich 1870-1918*, Berlin 1994a.
- Mommsen, Wolfgang J.: *Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die künstlerische Avantgarde. Zum Verhältnis von Kultur und Politik im Wilhelminischen Deutschland*. Historisches Kolleg, München: Schriften des Historischen Kollegs, Bd. 41, München 1994b.
- Mommsen, Wolfgang J.: Deutsche kulturelle Eliten im Ersten Weltkrieg, in: ders. (Hg.): *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. Schriften des Historischen Kollegs, München 1996, S. 1–15.
- Mommsen, Wolfgang J.: *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830 - 1933*, Frankfurt am Main 2002.
- Müller, Nadine: *Kunst & Marketing. Selbstvermarktung von Künstlern der Düsseldorfer Malerschule und das Düsseldorfer Vermarktungssystem 1826 - 1869*, Regensburg 2010.
- Müllerschön, Bernd und Maier, Thomas: *Die Maler der Schule von Barbizon. Wegbereiter des Impressionismus*. mit Biografien und Werkbeschreibungen von 70 Künstlern, Stuttgart 2002.
- Müllerschön, Bernd und Maier, Thomas: Zurück zur Natur. Die Maler von Barbizon und die neue 'paysage intime', in: Neues Museum Weimar: *Hinaus in die Natur! Barbizon, die Weimarer Malerschule und der Aufbruch zum Impressionismus*. Ausst.-Kat. Weimar, Bielefeld 2010, S. 29–35.
- Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck: *Museum Behnhaus. Das Haus und seine Räume. Malerei, Skulptur, Kunsthandwerk*, Lübeck 1976.
- Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck: *Kunst und Mäzenatentum. Die Familie Linde in Lübeck*. Ausst.-Kat. Lübeck 1997.
- N.N.: *Am Anfang war Adam – Henkell & Co. Die Henkell & Co Sektellerei*, unter: <https://lilienjournal.de/am-anfang-war-adam-henkell-co/>. Zuletzt geprüft am 24 August 2018.
- N.N.: Abbildung „Brücke im Berliner Tiergarten“, in: *Der Tagesspiegel*, Nr. 5217, 4.11.1962, S. 5.
- N.N.: Das Bild der Stadt, in: Ulrich Pietsch (Hg.): *Von der Redlichkeit des Bürgers. Kunst und Kulturgeschichte der Biedermeierzeit in Lübeck 1815-1848*. Ausst.-Kat. Lübeck 1992, S. 129–131.
- Nationalgalerie Berlin: *Verzeichnis der Gemälde und Bildwerke in der Nationalgalerie zu Berlin*, Berlin 1926.
- Nationalgalerie Berlin: *Verzeichnis der Gemälde und Bildwerke in der National-Galerie zu Berlin*, Berlin 1928.
- Nationalgalerie Berlin: *Die Gemälde der Nationalgalerie. Verzeichnis deutsche Malerei vom Klassizismus bis zum Impressionismus, ausländische Malerei von 1800 bis 1930*, Berlin 1986.
- Neidhardt, Uta: Gotthard Kuehl in Dresden 1895-1915, in: Gerhard Gerkens und Horst Zimmermann (Hg.): *Gotthardt Kuehl. 1850-1915*. Ausst.-Kat. Dresden/Lübeck 1993, Leipzig 1993, S. 56–77.
- Neuer Berliner Kunstverein: *Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Berlin 1981.
- Neues Museum Weimar: *Hinaus in die Natur! Barbizon, die Weimarer Malerschule und der Aufbruch zum Impressionismus*. Ausst.-Kat. Weimar, Bielefeld 2010.
- Nikolov, Russalka: Marinemalerei in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, in: John Nurminen Stiftung (Hg.): *Kunst mit weitem Horizont. 400 Jahre Marinemalerei*. Ausst.-Kat. Helsinki 2003.
- Nipperdey, Thomas: *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Berlin 1988.
- Nipperdey, Thomas: *Machtstaat vor der Demokratie*. Deutsche Geschichte, Bd. 2, München 1992.
- Nochlin, Linda: Courbet, Oller, and a Sense of Place: The Regional, the Provincial, and the Picturesque in 19th Century Art, in: dies. (Hg.): *The politics of vision. Essays on nineteenth-century art and society*, New York 1989, S. 19–32.
- Noll, Thomas: Sinnbild und Erzählung. Zur Ikonographie des Krieges in den Zeitschriftenillustrationen 1914 bis 1918, in: Rainer Rother (Hg.): *Die letzten Tage der Menschheit - Bilder des Ersten Weltkrieges. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums, Berlin*. Ausst.-Kat. Berlin 1994, S. 259–272.
- Ostfriesische Landschaft: *Küstenlandschaften. Landschaftsmalerei zwischen Emden und Hamburg*. Ausst.-Kat. Aurich 1982.
- Otte, Wolf-Dieter: Zur Ikonographie der Landschaft in Reisebeschreibungen und Ansichtswerken, in: Regine Timm (Hg.): *Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts*. Ausst.-Kat. Wolfenbüttel, Weinheim 1986.
- Paas, Sigrun: „Kunst und Künstler“ 1902-1933. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland. Diss. Heidelberg 1976.
- Paczkowski, Jörg und Schulte-Wülwer, Ulrich (Hg.): *Max Liebermann und norddeutsche Künstler der Berliner Secession*. Ausst.-Kat. Wertheim und Flensburg, Heide 2008.
- Padberg, Martina: *Großstadtbild und Großstadtmetaphorik in der deutschen Malerei. Vorstufen und Entfaltung 1870 - 1918*. Diss. Bonn, Münster 1995.
- Padberg, Martina: Moderne Zeiten. Urbanisierung und Industrialisierung als Signum der Epoche. 380-393, in: Hubertus Kohle (Hg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7, Vom Biedermeier zum Impressionismus*, München 2008.
- Palmbach, Barbara: *Paris und der Impressionismus. Die Großstadt als Impuls für neue Wahrnehmungsformen und Ausdrucksmöglichkeiten in der Malerei*. Diss. Marburg 1998, Weimar 2001.
- Paret, Peter: Art and the National Image. The Conflict over Germany's Participation in the St. Louis Exposition, in: *Central European History*, 11.1978, Heft 2, S. 173.
- Paret, Peter: *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Berlin 1981.

- Patry, Sylvie und Robbins, Anne (Hg.): *Inventing Impressionism. Paul Durand-Ruel and the modern art market*. Ausst.-Kat. Paris/London/Philadelphia, London 2015.
- Paul, Barbara: *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*. Diss. Freie Univ. Berlin 1990. Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 4, Mainz 1993.
- Paul-Pescatore, Anni und Rave, Paul Ortwin: *Verzeichnis der Gemälde und Bildwerke der neuen Abteilung im ehemaligen Kronprinzen-Palais*, Berlin 1933.
- Perrot, Michelle: Formen des Wohnens, in: dies. (Hg.): *Geschichte des privaten Lebens. Von der Revolution zum Großen Krieg*, Frankfurt am Main 1992, S. 311–329.
- Pevsner, Nikolaus: *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986.
- Pfefferkorn, Rudolf: *Die Berliner Secession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte*, Berlin 1973.
- Pfefferkorn, Rudolf: *Märkische Landschaften*. Ausst.-Kat. Spandau 1982.
- Pissarro, Joachim und Snollaerts, Claire Durand-Ruel: *Pissarro: Catalogue critique des peintures*, Milano 2005.
- Piwoni, Eunike: *Nationale Identität im Wandel. Deutscher Intellektuellendiskurs zwischen Tradition und Weltkultur*. Diss. Bamberg 2011, Wiesbaden 2012.
- Plumpe, Werner (Hg.): *Bürgertum und Bürgerlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*, Mainz 2009.
- Pucks, Stefan: *Wer war Heinrich Hübner?*, unter: <http://www.suedkurier.de/nachrichten/kultur/Wer-war-Heinrich-Huebner;art10399,8051614>. Zuletzt geprüft am 25 Januar 2016.
- Püschel, Almuth (Hg.): *Neuendorf - Nowawes - Babelsberg. Stationen eines Stadtteils*, Horb am Neckar 2008.
- Rasche, F.: *Meisterwerke der Kunst*, Hannover 1955.
- Raupp, Hans-Joachim (Hg.): *Landschaften und Seestücke. Niederländische Malerei der SØR Rusche-Sammlung*, Münster/Hamburg/ Lübeck 2001.
- Rave, Paul Ortwin: *Wilhelm von Humboldt und das Schloss zu Tegel*, Leipzig 1950.
- Reif, Heinz: Das Tiergartenviertel, in: Heinz Reif und Moritz Feichtinger (Hg.): *Berliner Villenleben. Die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am grünen Rand der Stadt um 1900*. Schriftenreihe des Landesarchivs Berlin, Berlin 2008, S. 133–161.
- Reif, Heinz und Feichtinger, Moritz (Hg.): *Berliner Villenleben. Die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am grünen Rand der Stadt um 1900*. Schriftenreihe des Landesarchivs Berlin, Bd. 12, Berlin 2008.
- Reinhardt, Regine: Kunst und Leben. Das Lebenswerk des Berliner Kunstverlegers Fritz Heyder, in: Wolfgang Immenhausen (Hg.): *Kunst und Leben 1909 - 1943. Der Berliner Kunstverlag Fritz Heyder*, Potsdam 2002, S. 30–79.
- Rewald, John: *Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst*, Köln 1965.
- Richardson, Holly: „un jardin de peintre“. Die Gartenbilder von Monet, Manet und Liebermann, in: Jenns Eric Howoldt und Uwe M. Schneede (Hg.): *Im Garten von Max Liebermann*. Ausst.-Kat. Berlin 2004, S. 29–38.
- Rogers, Robert W.: *Nationalismus in der deutschen Kunst. Die Forderung nach einer deutsch-nationalen Kunst im wilhelminischen Deutschland. Eine Analyse anhand der Kunstzeitschrift „Die Kunst für Alle“ unter der Herausgabe Friedrich Pechts 1885 - 1903*. Diss. Freiburg 1998.
- Rompf, André: Die Landschaft als Experimentierfeld der Moderne, in: Tobias Hoffmann (Hg.): *Zeitenwende. Von der Berliner Secession zur Novembergruppe*, München 2015, S. 27–33.
- Rosenthal, Gisela: *Bürgerliches Naturgefühl und offizielle Landschaftsmalerei in Frankreich 1753-1824*. Diss. Heidelberg, München 1974.
- Rother, Rainer (Hg.): *Die letzten Tage der Menschheit - Bilder des Ersten Weltkrieges. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums, Berlin*. Ausst.-Kat. Berlin 1994.
- Rubin, James H.: *Impressionism and the modern landscape. Productivity, technology, and urbanization from Manet to van Gogh*, Los Angeles/ London 2008.
- Rudolph, Wolfgang: *Das Schiff als Zeichen. Bürgerliche Selbstdarstellung an Hafenorten*, Leipzig 1987.
- Ruhmer, Eberhard: Intime Landschaft, in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Haus der Kunst: *Die Münchner Schule 1850 - 1914*. Ausst.-Kat. München 1979, S. 19–33.
- Schäche, Wolfgang und Szymanski, Norbert: *Die Lennéstraße im Tiergartenviertel. Geschichte und Perspektive einer Berliner Adresse*, Berlin 2003.
- Schadendorf, Wulf: Zur Malerei, in: *Lübeck zur Zeit der Buddenbrocks*. Ausst.-Kat. Lübeck 1975, S. 34–48.
- Schaefer, Barbara (Hg.): *1912 - Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*. Ausst.-Kat. Köln 2012.
- Schaefer, Barbara: „Und zusammen ist es die Symphonie des XX. Jahrhunderts“. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und die Kanonisierung der Moderne, in: Angelika Wesenberg und Ingeborg Becker (Hg.): *Impressionismus - Expressionismus. Kunstwende*. Ausst.-Kat. Berlin, München 2015, S. 61–70.
- Schäfer, Michael: *Geschichte des Bürgertums*, Köln u.a. 2009.
- Scheer, Regina: *Max Liebermann erzählt aus seinem Leben*. Mit Original-Tondokument, Berlin 2010.
- Scheffler, Karl: *Max Liebermann*. Mit einem Nachwort von Carl Georg Heise, Wiesbaden 1953.
- Schlink, Wilhelm: „Kunst ist dazu da, um geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten“. Bildende Kunst im Lebenshaushalt der Gründerzeit, in: M. Rainer Lepsius (Hg.): *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil III. Lebensführung und ständische Vergesellschaftung*. Industrielle Welt, Stuttgart 1992, S. 65–81.
- Schmidt, Katharina (Hg.): *Cézanne, Picasso, Braque. Der Beginn des kubistischen Stillebens*. Ausst.-Kat. Basel, Ostfildern-Ruit 1998.
- Schmidt, Katharina: Cézannes letztes Stilleben, in: dies. (Hg.): *Cézanne, Picasso, Braque. Der Beginn des kubistischen Stillebens*. Ausst.-Kat. Basel, Ostfildern-Ruit 1998, S. 15–33.
- Schmoll, Friedemann: *Erinnerung an die Natur die Geschichte des Naturschutzes im deutschen Kaiserreich. Die Geschichte des Naturschutzes im deutschen Kaiserreich*, Frankfurt am Main u.a. 2004.
- Scholl, Lars U.: *Deutsche Marinemalerei 1830-2000*, Helgoland 2002.
- Scholl, Lars U.: Bremen und Europa an der Columbuskaje. Ein Gemälde des Berliner Künstlers Ulrich Hübner, in: *Deutsche Schifffahrt* 2010, Heft 1, S. 20–21.

- Schramm, Manuel: Die Entstehung der modernen Landschaftswahrnehmung (1580–1730). (The Making of a New Landscape Perception), in: *Historische Zeitschrift*, 287.2008, Heft 1, S. 37–59.
- Schreiber, Christa: Die europäische Stadtvedute als künstlerische Form - eine Ehrenrettung, in: Berlin-Museum: *Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Ausst.-Kat. Berlin 1987, S. 463–497.
- Schreiner, Ludwig: *Die Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover*. Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Bd. 3, München 1973.
- Schreiner, Ludwig: *Die Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover*. 2 Bde. Neu bearb. und erg. von Regine Timm, Hannover 1990.
- Schrick, Kirsten Gabriele: *München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945*, Wien 1994.
- Schubert, Dietrich: Anmerkungen zur ersten Ausstellung der Freien Secession in Berlin, April 1914, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 52.2010, 127–140.
- Schulte-Wüwer, Ulrich: Die patriotische Landschaft, in: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck (Hg.): *Holstein, wie es sich wirklich gezeigt. Künstler entdecken eine Landschaft 1800-1864*. Ausst.-Kat. Lübeck 1988, S. 37–51.
- Schultze-von Lasaulx, Hermann: Hübner, Rudolf, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 9 1972, S. 717–718.
- Seelig, Georg: Die Präsidentschaft Max Liebermanns, in: Akademie der Künste: „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“, Berlin 1996, S. 423–424.
- Segal, Joes: *Krieg als Erlösung. Die deutschen Kunstdebatten 1910 - 1918*. Punctum, Bd. 11, München 1997.
- Segal, Joes: Kriegsgewitter und Regeneration. Die Kunstdebatten in Deutschland und Frankreich 1914-1918, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *1914 - Die Avantgarden im Kampf*. Ausst.-Kat. Bonn, Köln 2013, S. 294–299.
- Sheehan, James J.: Wie bürgerlich war der deutsche Liberalismus?, in: Dieter Langewiesche (Hg.): *Liberalismus im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*. 30 Beiträge. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Göttingen 1988, S. 28–44.
- Sillevis, John: Jongkind - die frühen Jahre, in: Götz Czymmek (Hg.): *Johan Barthold Jongkind. Ein Wegbereiter des Impressionismus*. Ausst.-Kat. Zwolle 2003, S. 13–64.
- Sitt, Martina: Die Antwort auf das Andere, in: Sammlung der Kunstakademie NRW: *Angesichts der Natur. Positionen der Landschaft in Malerei und Zeichnung zwischen 1780 und 1850*. Ausst.-Kat. Köln 1995, S. 8–19.
- Springborn, Christine: Von rauer und ruhiger See. Marinemalerei im 17. und 19. Jahrhundert, in: Bastian Eclercy und Thomas Andratschke (Hg.): *Nah und fern. Landschaftsmalerei von Brueghel bis Corinth*. Ausst.-Kat. Hannover, Köln 2011, S. 58–74.
- Staatliche Kunsthalle Baden-Baden: *Deutsche Impressionisten aus dem Niedersächsischen Landesmuseum Hannover*. Ausst.-Kat. 1985.
- Steingräber, Erich: *Zweitausend Jahre europäischer Landschaftsmalerei*, München 1985.
- Stiftung Stadtmuseum Berlin: *Verzeichnis der Bestände des künftigen Stadtmuseums Berlin: Gemälde. Band 2: Vom Ende des 19. Jahrhunderts bis 1945*, Berlin 2004.
- Stocke, Ingrid: *Der Maler des Meeres. Carlos Grethe (1864-1913) Leben und Werk*, Weimar 2008.
- Stuth, Steffen (Hg.): *Bürgerbauten, Glaubensburgen. Rostocks vier Pfarrkirchen*. Ausst.-Kat. Rostock 2016.
- Syndram, Karl Ulrich: *Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst und Kulturpolitik und den Rundschauzeitschriften des Deutschen Kaiserreich 1871-1914*. Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich Bd. 9, Berlin 1989.
- Tafel, Verena: Paul Cassirer als Vermittler deutscher impressionistischer Kunst in Berlin. Stand der Forschung, in: *Sammler der frühen Moderne in Berlin*. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin 1988, S. 31–46.
- Teeuwisse, Klaas: Berliner Kunstleben zur Zeit Max Liebermanns, in: Staatliche Museen zu Berlin: *Max Liebermann in seiner Zeit*. Ausst.-Kat. München 1979, S. 72–87.
- Teeuwisse, Nicolas: *Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900*, Berlin 1986.
- Thienel-Saage, Ingrid: Züge nach Metropolis. Die Entwicklung großstädtischer Ballungsräume unter dem Einfluß der Eisenbahn - Das Berliner Beispiel, in: Manfred Jehle und Ulrich Langner (Hg.): *Zug der Zeit - Zeit der Züge. Deutsche Eisenbahn 1835 - 1985*. Ausst.-Kat. Nürnberg, Berlin 1985, S. 324–337.
- Thimann, Michael: Kinder Apolls, Söhne Mariens. Positionen deutscher Malerei zwischen Klassik und Romantik, in: Andreas Beyer (Hg.): *Klassik und Romantik*. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, München 2006, S. 351–438.
- Thomas, Kerstin: Stimmung in der Malerei. Zu einigen Bildern Georges Seurats, in: Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus (Hg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin 2004, S. 448–466.
- Thomson, Richard: Caillebotte und Monet. Einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede, in: Anne-Birgitte Fonsmark u.a. (Hg.): *Über das Wasser - Gustave Caillebotte. Ein Impressionist wieder entdeckt*. Ausst.-Kat. Bremen/Kopenhagen/Madrid, Ostfildern 2008, S. 31–42.
- Thurn, Hans Peter: *Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes*, München 1994.
- Treusch, Tilman: *Schneebilder. Malerei in der kalten Jahreszeit*. Diss. Freie Univ. Berlin 2003, Petersberg 2007.
- Uhr, Horst: Der Impressionismus in Österreich und Deutschland, in: Norma Broude (Hg.): *Impressionismus. Eine internationale Kunstbewegung 1860-1920*, Köln 1990, S. 334–369.
- Umbach, Maiken: *German cities and bourgeois modernism. 1890 - 1924*, Oxford 2009.
- Umbach, Maiken: Moderne zwischen Heimat und Globalisierung. Anmerkungen zum Deutschen Werkbund, in: Anita Aigner (Hg.): *Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung*. Architekturen, Bielefeld 2010, S. 231–262.
- Ungern-Sternberg, Jürgen von und Ungern-Sternberg, Wolfgang von: *Der Aufruf „An die Kulturwelt!“*. Das „Manifest der 93“ und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg. Menschen und Strukturen 21, Frankfurt am Main u.a.

- ²2013.
- Ursprung, Philip: *Kritik und Secession. „Das Atelier“ Kunstkritik in Berlin zwischen 1890 und 1897*, Basel 1996.
- Ursprung, Philip: Warten auf das Paradies. Die Berliner Kunstwelt in den 1890er Jahren, in: Dominik Bartmann (Hg.): *Berliner Kunstfrühling. Malerei, Graphik und Plastik der Moderne 1888-1918 aus dem Stadtmuseum Berlin*. Ausst.-Kat. Berlin 1997, S. 21–24.
- Uthemann, Ernest W.: Von „Jetzt wolln wir sie dreschen!“ zu „Dona nobis pacem!“. „Kriegszeit“ und „Bildermann“ als Beispiele deutscher Künstlerzeitschriften im Ersten Weltkrieg, in: Roland Mönig u.a. (Hg.): *Euphorie und Untergang. Künstlerschicksale im Ersten Weltkrieg*. Ausst.-Kat. Saarbrücken 2014, S. 26–35.
- Verein Berliner Künstler: *Verein Berliner Künstler. Versuch einer Bestandsaufnahme von 1841 bis zur Gegenwart*, Berlin 1991.
- Wagner, Monika: Der flüchtige Blick. Geschwindigkeitsdarstellungen im 19. Jahrhundert, in: Manfred Jehle und Ulrich Langner (Hg.): *Zug der Zeit - Zeit der Züge. Deutsche Eisenbahn 1835 - 1985*. Ausst.-Kat. Bd. 2, Nürnberg, Berlin 1985, S. 528–535.
- Wagner, Monika (Hg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*. Teil I, Reinbek bei Hamburg ³1997.
- Wagner, Monika: Vorwort, in: dies. (Hg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*. Teil I, Reinbek bei Hamburg ³1997, S. 9–14.
- Warnt, Hendrikje: *Karl Hagemeister. In Reflexion der Stille. Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde*, Berlin 2016.
- Warnke, Martin: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München 1992.
- Wedekind, Gregor: Metaphysischer Pessimismus. Stimmung als ästhetisches Verfahren bei Caspar David Friedrich, in: Kerstin Thomas (Hg.): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, München 2010, S. 31–50.
- Wehlte-Hörschele, Martina: Der Eklat um die Weltausstellung in St. Louis 1904. Zur Vorgeschichte des Deutschen Künstlerbundes, in: Deutscher Künstlerbund: *Deutscher Künstlerbund. 36. Jahresausstellung*. Ausst.-Kat. Stuttgart 1988, S. 21–25.
- Wehlte-Hörschele, Martina: *Der Deutsche Künstlerbund im Spektrum von Kunst und Kulturpolitik des wilhelminischen Kaiserreichs*. Diss. Heidelberg 1993.
- Weichel, Thomas: Bürgerliche Villenkultur im 19. Jahrhundert, in: Dieter Hein (Hg.): *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, München 1996, 234–251.
- Werche, Bettina: Die frühe Barbizon-Rezeption in Deutschland. München 1869 und die Folgen, in: Neues Museum Weimar: *Hinaus in die Natur! Barbizon, die Weimarer Malerschule und der Aufbruch zum Impressionismus*. Ausst.-Kat. Weimar, Bielefeld 2010, S. 89–104.
- Wesenberg, Angelika: Edouard Manet: Landhaus in Rueil, in: Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hg.): *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*. Ausst.-Kat. Berlin und München, München 1996, S. 84–85.
- Wesenberg, Angelika: Berliner Impressionismus. Der Secessionsstil - seine Grundlagen und seine Ausprägungen, in: dies. (Hg.): *Berliner Impressionismus. Werke der Berliner Secession aus der Nationalgalerie*. Ausst.-Kat. Berlin 2006, S. 9–20.
- Wesenberg, Angelika (Hg.): *Berliner Impressionismus. Werke der Berliner Secession aus der Nationalgalerie*. Ausst.-Kat. Berlin 2006.
- Wesenberg, Angelika und Becker, Ingeborg (Hg.): *Impressionismus - Expressionismus. Kunstwende*. Ausst.-Kat. Berlin, München 2015.
- Westerwelle, Karin (Hg.): *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, Würzburg 2007.
- Westheider, Ortrud und Philipp, Michael (Hg.): *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Ausst.-Kat. Potsdam, München u.a. 2017.
- Wichmann, Siegfried: *Meister, Schüler, Themen. Münchner Landschaftsmaler im 19. Jahrhundert*, Herrsching 1981.
- Wied, Alexander: Zur Geschichte der europäischen Landschaftsmalerei, in: Kulturstiftung Ruhr; Kunsthistorisches Museum Wien: *Die flämische Landschaft 1520 - 1700*. Ausst.-Kat. Essen/Wien, Lingen 2003, S. 12–21.
- Wielopolski, Beate: Zur Stimmungslandschaft um 1900, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien*, 46.1994, 2-3, S. 8–12.
- Wiemann, Elisabeth: *Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Ausst.-Kat. Stuttgart, Köln 2005.
- Wilhelmi, Christoph: *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch*, Stuttgart 1996.
- Wilson-Bareau, Juliet: *Manet, Monet, and the Gare Saint-Lazare*. Ausst.-Kat. Washington/Paris, New Haven 1998.
- Wilson-Bareau, Juliet und Degener, David (Hg.): *Manet and the Sea*. Ausst.-Kat. Chicago 2003.
- Winkler, Kurt: Abbilder Berlins - Spiegelbilder der Metropole. Die Darsteung Berlins in der Malerei von 1920 bis 1945, in: Berlin-Museum: *Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Ausst.-Kat. Berlin 1987, S. 295–363.
- Wirth, Irmgard: *Berlin und die Mark Brandenburg. Landschaften*, Hamburg 1982.
- Wirth, Irmgard: *Berliner Malerei im 19. Jahrhundert. Von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum Ersten Weltkrieg*, Berlin 1990.
- Wolff-Thomsen, Ulrike: *Lexikon schleswig-holsteinischer Künstlerinnen*, Heide 1994.
- Zarobell, John: Marine Painting in Mid-Nineteenth-Century France, in: Juliet Wilson-Bareau und David Degener (Hg.): *Manet and the Sea*. Ausst.-Kat. Chicago 2003, S. 17–33.
- Ziegler, Hendrik: *Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus*. Zugl.: Berlin, Freie Univ. Diss. 1999, Köln 2001.
- Zweite, Armin (Hg.): *Münchner Landschaftsmalerei 1800-1850*. Ausst.-Kat. München 1979.

WERKVERZEICHNIS

Anmerkungen zum Werkverzeichnis

Das Werkverzeichnis der Gemälde Ulrich Hübners entstand in jahrelanger Arbeit auf Grundlage der verzeichneten Gemälde im Ausstellungskatalog von 1988. Darüber hinaus lagen keine Werklisten oder andere Verzeichnisse vor. Sämtliche privaten Notizen zum Werk sowie auch nach seinem Tode im Familienbesitz verbliebenen Werke sind mit dem Nachlass 1945 zerstört worden oder verschollen. Es wurden durch die Nachforschungen in Auktionsdatenbanken, Archiven, Museen und zeitgenössischen Publiktionen 307 Werke in das Werkverzeichnis aufgenommen, wovon sich der größte Teil in Privatbesitz befindet. Die Standorte Lübeck, Travemünde und Berlin bilden dabei die Schwerpunkte und entsprechen den Lebensmittelpunkten Hübners über die Jahre seines Lebens. Soweit möglich, wurden alle Werke im Original fotografisch dokumentiert. Trotz zahlreicher Bemühungen konnten nicht alle Besitzer kontaktiert oder aufgesucht werden. Zum Teil fehlen deshalb Abbildungen oder genauere Angaben. Es wird deshalb auch kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben.

Das Werkverzeichnis bemüht sich Werke chronologisch zu ordnen. Da wenige der Werke datiert sind, werden die Werke mit Hilfe stilistischer und motivischer Vergleiche und der Ausstellungsnachweise datiert. Insofern ist die angegebene Datierung in der Regel der spätest mögliche Entstehungszeitpunkt. In Ausnahmefällen ist von einer späteren Überarbeitung der Werke auszugehen, dies ist im Werkverzeichnis gesondert angemerkt. Innerhalb der Jahre sind die Gemälde wiederum nach Motivgruppen angeordnet. Die Nummerierung ist fortlaufend. Graphiken und Aquarelle sind nicht aufgenommen, Gouachen und Ölstudien hingegen schon. Der deutliche Motivschwerpunkt ist Hübners eigene Form der Wasserlandschaft in den verschiedenen Ausführungen. Hübner hat (wirtschaftlich erfolgreiche) Motive durchaus wiederholt. Sofern diese Werke nicht datiert sind, werden die Gemälde im selben Jahr verzeichnet. Zusammenfassend lassen sich die Werke Hübners in folgende Motivgruppen einordnen:

1. Stadtansichten Travemünde und Lübeck mit Hafenansichten
2. Hamburger Stadtansichten, Hamburger Hafen
3. Havellandschaften
4. Potsdam und Berlin am Wasser, Berlin als Großstadt
5. Ausnahmen: Interieur, Stilleben, Porträts und Selbstporträts

Die ursprünglichen Titel sind, soweit überliefert, als Zitat gekennzeichnet. Die Hinweise zu Signatur, Datierung, Provenienz und Ausstellungen sind soweit möglich aufgenommen. Fehlen die Angaben, konnten dazu keine Informationen recherchiert werden. Auf das Ausstellungsverzeichnis und die Ausstellungskataloge wird nicht gesondert verwiesen. Die Ausstellungen werden mit Ort und Jahr angegeben, bei mehreren Ausstellungen zusätzlich mit Titel und Institution und sind im Ausstellungsverzeichnis aufzufinden.

Im vorliegenden Verzeichnis tritt eine regionale Besonderheit ein. Einige der Werke, die in das Werkverzeichnis aufgenommen wurden, gingen durch die Hände des Kunsthändlers Fey in Lübeck. Dieser Name ist mit einem der größten Kunstfälschungsskandale der jüngeren deutschen Geschichte bis zum Fall Beltracchi verknüpft.⁶⁸⁰ Dennoch wurden manche der Werke aus dieser Quelle in das Verzeichnis aufgenommen, wenn außer dem Erwerb in der Kunsthandlung Fey, keine weiteren Gründe Zweifel aufkommen ließen, da die Kunsthandlung Fey nach verbüßter Strafe durchaus noch seriös auf dem Lübecker Kunstmarkt tätig war. Desweiteren sind einige wenige Werke aufgenommen, für die keine Abbildung recherchiert werden konnte. Aufgrund vorliegender Beschreibung oder Betitelung handelt es sich jedoch um deutlich erkennbare Werke, sollten diese im Kunsthandel angeboten werden.

⁶⁸⁰ Hennig, Klaus J.: „Malskat, jetzt müssen Sie ran!“. ZEIT Online, unter: http://www.zeit.de/2002/21/Malskat_jetzt_muessen_Sie_ran_

Verzeichnis der Gemälde und Ölstudien

Frühwerk



WVZ-Nr. 1

Seestück, 1889, 35,5 x 47,5 cm, Öl auf Malpappe, Privatbesitz

Ausst.: Lübeck 1988, außer Katalog

Provenienz: Familie des Künstlers

Das kleine Seestück ist das am frühesten zu datierende bekannte Werk Ulrich Hübners. Die Datierung ergibt sich aus dem Zusammenhang einer Ostseereise, die durch das Aquarell „Strand von Ahlbeck“ aus dem Jahre 1889, nachgewiesen ist und nahe legt, dass auch dieses Seestück im selben Zeitraum entstanden ist. Hübner verwendet in dieser Studie eine erdige Farbpalette und eine Bildauffassung die an niederländische Seestücke erinnert.



WVZ-Nr. 2

Sandweg [„Waldweg bei Loschwitz“], 1890, 35,5 x 48,5cm, Öl auf Preßpappe, bez. u.r. „Ulrich Hübner/90“, Privatbesitz

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 1 unter dem Titel „Waldweg bei Loschwitz“

Provenienz: Familie des Künstlers

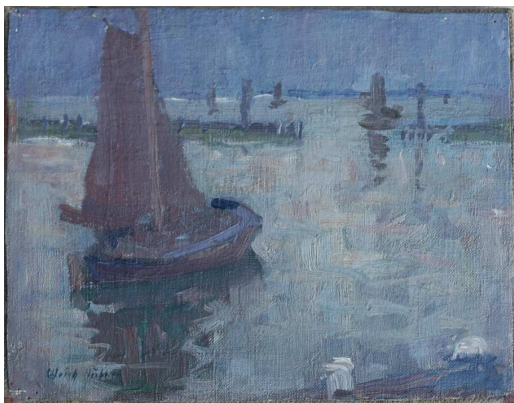
Die Studie ist das erste datierte Gemälde Ulrich Hübners. Es zeigt noch deutlich die stilistische Nähe zu Künstlern des Leiblkreises, der Münchener Landschaftsmalerei und der dort kultivierten „intimen Landschaft“. Das Gemälde stammt aus dem Familienbesitz des Künstlers und die Bezeichnung „Waldweg bei Loschwitz“ wurde von fremder Hand auf dem Rückseitenschutz geschrieben. Da Familie Hübner noch bis 1895 in Besitz des Hauses in Loschwitz war ist ein Sommeraufenthalt des Schülers Ulrich zwar möglich, jedoch nicht überliefert. Die dargestellte Landschaft ist laut Auskunft von Peter W. Hübner, Frankfurt am Main, für Loschwitz und die weitere Umgebung des Hauses zudem nicht zutreffend.

**WVZ-Nr. 3**

Wiese mit Weg, verso: Seestück bei Nacht, um 1895, 17 x 29,5 cm, Öl auf Malpappe, Privatbesitz

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 2

Verso befindet sich ein nächtliches Seestück, das aufgrund späterer Abdeckungen nicht mehr vollständig erhalten ist. Es zeigt ein Segelschiff an der Küste in silbrig graues Licht getaucht und erinnert damit stark an Gemälde Caspar David Friedrichs, und Hübners Bezug auf die Kunst der Romantik.

**WVZ-Nr. 4**

Abend im Hafen, um 1899, 15 x 19,7cm, Öl auf Leinwand doubliert, Bez. l.u. „Ulrich Hübner“, Privatbesitz

Ausst.: Berlin 2008

Provenienz: Auktionshaus Bolland & Marotz, Bremen, 14.12.2007, Lot 603 – Galerie Barthelmess und Wischnewski, Berlin

Die Datierung geht auf den stilistischen Vergleich mit dem Seestück, WVZ-Nr. 1 zurück.

**WVZ-Nr. 5**

Ruhige See, 1899, 64 x 76,5 cm, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt

Provenienz: Kunst- und Auktionshaus Wilhelm M. Döbritz, Frankfurt a.M.



WVZ-Nr. 6

Porträt [„Mutter“], verso: Küstenlandschaft (Abb. l.u.), 1900 verso: vor 1900, 65 x 47,8 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. dat. u.r. „ULRICH HÜBNER 1900“, Berlinische Galerie - Zustiftung der Dr. Jörg Thiede-Stiftung, 2014, BG-M 12111/14

In Folge eines Aquarells von 1897 (Abb.u. r.) ist vor 1900 ein Gemälde entstanden, das denselben Strand zeigt, der Betrachterstandpunkt ist jedoch nun deutlich an die Bootsschuppen herangerückt, der Steg lässt sich viel deutlicher erkennen und auch der dahinter liegende Speicher wird nur noch leicht von Bäumen verdeckt. In der Farbigkeit des Gemäldes, heute verso eines Damenporträts, ist Hübner dabei noch den erdigen Tönen der herbstlich eingefärbten Landschaft verbunden, doch kündigt sich durch die lockere Pinselführung und den hell gestalteten, mit Wolken verhangenen Himmel bereits die malerische Entwicklung und Orientierung an, die seine Gemälde in den drauffolgenden Jahren prägen wird. Inwiefern die überlieferte Bezeichnung „Mutter“ zutreffend ist, konnte nicht recherchiert werden.

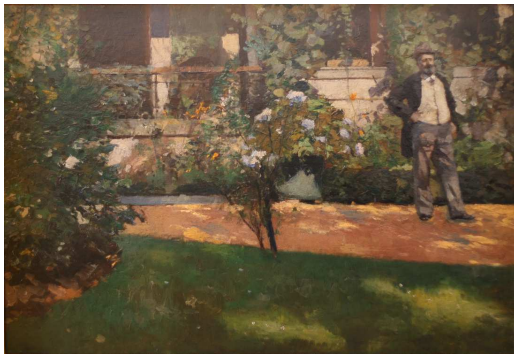
**WVZ-Nr. 7**

Gärten in Warnemünde, 1899, 115 x 155,5cm, Öl auf Leinwand, bez. u.l. „ULRICH HÜBNER“, Lindenau-Museum Altenburg, Inv.Nr. 1220

Ausst.: Dresden 1899, Nr. 204 unter dem Titel „Landschaft“ – München 1900, Nr.439 unter dem Titel „Octobertag“

Provenienz: Familie des Künstlers

Die Datierung ergibt sich durch die rückseitigen Aufkleber der genannten Ausstellungen sowie der stilistischen Nähe zu dem Porträt Emil Hübners. Die sichere Zuordnung der Aufkleber zu diesem Gemälde konnte nicht abschließend geklärt werden. In dem Gemälde setzt sich die Abkehr von der erdigen Malerei des Leiblkreises durch, die bereits in der vorangegangenen Nummer eingesetzt hatte.

**WVZ-Nr. 8**

„Porträt Emil Hübner [im Garten in Loschwitz?]“, 1890-1901, 47,5 x 70 cm, Öl auf Malpappe, Privatbesitz

Rückseitig auf dem Rückseitenschutz mit Bleistift von fremder Hand notiert: „Ulrich Hübner fec. Ca 1890/ Im Garten in Loschwitz mit Emil Hübner“ Die Datierung ergibt sich aus dieser Angabe und dem Todesjahr des Porträtierten. Stilistisch naheliegend ist hier auch das Gemälde Gärten in Warnemünde, das sich heute im Lindenau-Museum Altenburg befindet. Inwiefern es sich tatsächlich um das Haus in Loschwitz handelt, ist zu bezweifeln. Vorliegenden Fotografien des Hauses lassen diesen Schluss nicht. Ich danke Herrn Peter Hübner, Frankfurt, für die Auskünfte zum Hause in Loschwitz und die Zusendung von Aufnahmen des Hauses

**WVZ-Nr. 9**

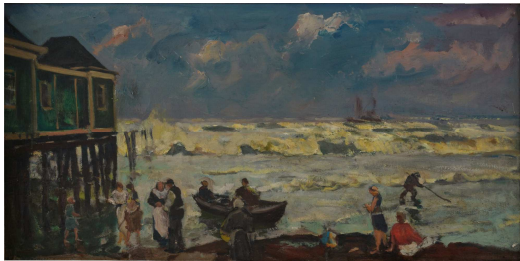
„Garten im Regen“, vor 1904, 75 x 60 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 436

Ausst.: Berlin 1904, Salon Cassirer Jg. 6 Ausst. 4, außer Katalog

Provenienz: Paul Herz – Salon Cassirer – Hugo Helbings Kunstauktion 21.10.1912

Die Datierung erfolgt aufgrund des Ankaufes durch den Salon Cassirer von Paul Herz am 26.11.1903 (Paul Cassirer Archiv) und der thematischen Zuordnung zu den vorangegangenen WVZ-Nr.



WVZ-Nr. 10

Brandung Travemünde (Die alte Badeanstalt), um 1901, 44 x 89,5cm, Öl auf Leinwand, Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus Inv. Nr. 1961/89

Lit.: Lindtke 1963, Nr. 219 – Lindtke 1968, S. 95 – Doede 1977, S. 100, Tafel 136 – Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck 1976, S. 71, Nr. 84

Ausst.: Dresden 1901, Nr. 298 unter dem Titel „Brandung-Abend“ – Lübeck 1963, Nr. 219 unter dem Titel „Die alte Badeanstalt Travemünde“ – Kiel 1967, Nr. 58 – Lübeck 1988, Nr. 3.

Provenienz Nachlass des Künstlers – Privatbesitz



WVZ-Nr. 11

Weg zum Haff , 1900, 64,5 x 65 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. Verbleib unbekannt

Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011a, S. 452

Ausst.: Berlin, Salon Cassirer 1901, Jg. 3 Ausst. 8, Nr.

Provenienz: Auktionshaus Schloss Ahlden, 13.5.2000 Lot 1058 – Ebd. 28.11.2003, Lot 713

Erneut widmet Hübner sich hier dem Motiv des Weges, der den Betrachter unter wolkenverhangenem Himmel zur Küste führt. Die Ähnlichkeit des Sujets zu früheren Werken, ist hier mit der lockeren Pinselführung und einer deutlich helleren Farbpalette kombiniert. Die Datierung ergibt sich aus dem spätest möglichen Datum der Fertigstellung Anfang 1901, bevor das Gemälde im Salon Cassirer ausgestellt wurde.

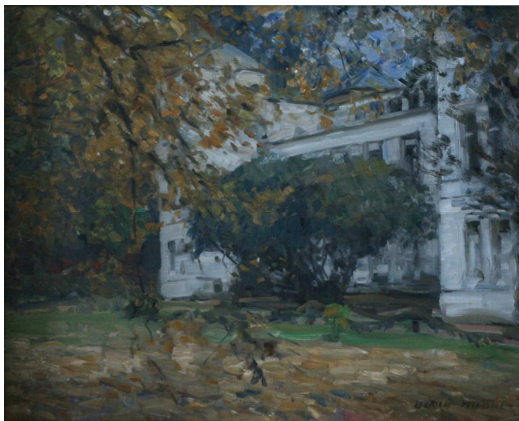
**WVZ-Nr. 12**

„Blick auf die Lennèestraße“, 1900, bez. u.r.,
Verbleib unbekannt

Lit: Rosenhagen 1900, Abb. S. 479

Ausst.: Berlin 1900, Zweite Kunstausstellung der
Berliner Secession, Nr. 147 mit Abb.

Das Gemälde „Blick auf die Lennèestraße“ ist die erste Stadtansicht Ulrich Hübners und zugleich die erste veröffentlichte Abbildung eines seiner Gemälde. Dies ist der erste größere Erfolg in der öffentlichen Wahrnehmung. Das Thema der Stadtansichten wird im weiteren Werk immer wieder auftreten.

**WVZ-Nr. 13**

Schloss Tegel, um 1900, 60,5x75,5cm, Öl auf
Leinwand, Bez. u.r. „ULRICH HÜBNER“, Privatbesitz

Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 60

Ausst.: Berlin 1901, Kunstsalon Cassirer Jg.4 Ausst. 2
mit Abb.

Provenienz: Auktionshaus van Ham, Köln,
21.11.2008, Lot 947

Die Datierung ergibt sich aus dem Datum der
nachgewiesenen Ausstellung und ist als spätest
mögliche Angabe zu verstehen.

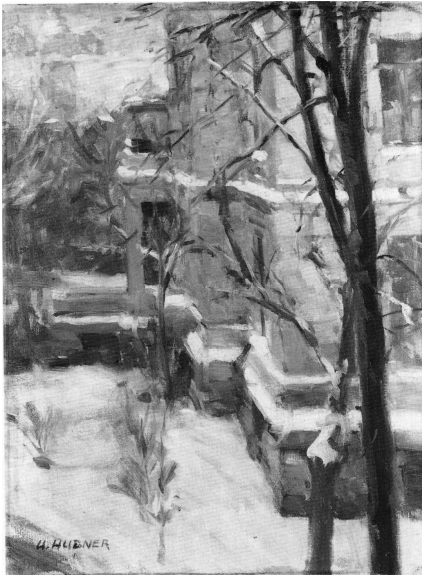
**WVZ-Nr. 14**

Winterlandschaft mit Gebäuden und Gärten, 1900-
1901, Verbleib unbekannt

Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011a, S. 454

Ausst.: Berlin 1901, Kunstsalon Cassirer Jg.3 Ausst. 8
möglich

Ein leicht beschädigter Fotoabzug dieses Winterbil-
des ist aus dem Archiv der Kunsthandlung Volker
Westphal, ohne weitere Angaben bekannt. Ob es
sich tatsächlich um das bei Cassirer ausgestellte Bild
handelt, liegt nahe, ist jedoch bisher nicht eindeutig
nachweisbar.



WVZ-Nr. 15

Winter, um 1900, 61x44 cm, Öl auf Leinwand, bez. u.l. „U. HÜBNER“, Verbleib unbekannt

Provenienz : Auktionshaus Falkkloo's, Malmö, 8.4.2000, Lot 243 – Leo Spik Auktionen, Berlin, 29.6.2000, Lot 124

1901



WVZ-Nr. 16

„Leipziger- und Friedrichstrassen-Ecke“, Studie, 1901, 35,5 x 50cm, Öl auf Pappe, bez. u.r. „Ulrich Hübner / 1901“, Verbleib unbekannt

Lit.: Doede 1977, Tafel 134 – Akademie der Künste und Berlinische Galerie 1984, S. 273 – Bothe 1987, S. 230–231 – Blühm 1988, S. 25

Ausst.: Berlin 1901, Vierte Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste, Nr. 240 – Berlin 1984, Nr. 906 – Berlin 1987, Nr. 121

Provenienz: Privatbesitz

Die Darstellung der belebten Berliner Friedrichstraße weist bereits deutlich mehr Modernität auf, als die Ansicht der Lennèestraße (WVZ-Nr. 10) und greift Vorbilder aus dem französischen Impressionismus wie Camille Pissarro einerseits und von Berliner Künstlerkollegen wie Adolph Menzel und Franz Skarbina andererseits auf.

**WVZ-Nr. 17**

„Leipziger- und Friedrichstrassen-Ecke. Dezemberstimmung“, 1901, Verbleib unbekannt

Lit.: Blühm 1988, S. 11 – Bothe 1987, S. 230-231

Ausst.: Berlin 1901, Dritte Kunstausstellung der Berliner Secession, Nr. 101, mit Abb.

Das ausgeführte Gemälde ist verschollen, weist aufgrund der erhaltenen Reproduktion jedoch einige Abweichungen auf, die deutlich machen, dass Hübner die Ansicht im ausgeführten Gemälde ruhiger angelegt hat (Siehe die folgende WVZ-Nr. und vgl. Bothe 1987, S. 230)

**WVZ-Nr. 18**

„Ausfahrender Dampfer“, 1901, 85,5 x 109 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. dat. r.u. „Ulrich Hübner / 1901“, Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1902, Fünfte Ausstellung der Berliner Secession, Nr. 96

Provenienz: Auktionshaus Kiefer, Pforzheim, Katalog 68 2009, Nr. 6567

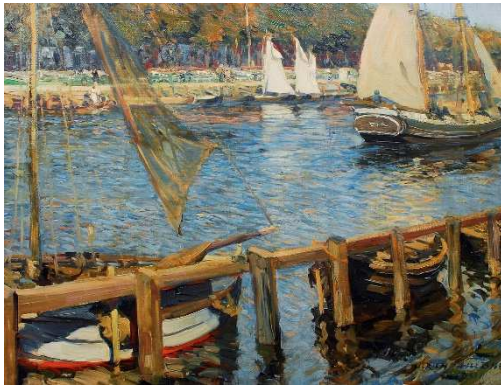
Ausfahrende Dampfer wiederholen sich in Hübners Werk. Besonderes Interesse zeigt er dabei an der intensiven Bewegung des Meeres durch die Bugwelle und das dadurch entstehende Farbenspiel. Vgl. WVZ-Nr. 18

**WVZ-Nr. 19**

An der Mole, 1901, 52 x 63cm, Öl auf Karton, bez. u.l. „Ulrich Hübner“, Privatbesitz

Provenienz: Leo Spik Auktionen, Berlin 11.10.2001, Lot 146

Bei der kleinformatischen Pappe handelt es sich möglicherweise um die Studie zu WVZ-Nr. 17. Auf die Ähnlichkeit dieser Ansichten geht die Datierung auf 1901 zurück.



WVZ-Nr. 20

Hafen von Warnemünde, 1901, 80 x 100cm, Öl auf Leinwand, bez. u.r. „Ulrich Hübner 1901“, Privatbesitz

Lit.: Rosenhagen 1901f – Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 59.

Ausst.: Berlin 1901, Kunstsalon Cassirer (Jg. 4 Ausst. 2), – Düsseldorf 1902 möglich

Provenienz: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 13.9.2008, Lot 291, S. 90 – Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin, 27.05.2006, Lot 209 – Auktionshaus Galerie Bassenge, Berlin, November 1988 Nr. 5522

Nach den „Gärten in Warnemünde“ (WVZ-Nr. 7) ist dieses Gemälde die erste nachweisbare Hafendarstellung aus Warnemünde. Dieses Sujet wird von Hübner noch mehrmals aufgegriffen.



WVZ-Nr. 21

Schiffe auf dem Fluss, 75 x 100 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Prado, Lübeck, 4.7. 2015, 2.1.2016 – Ebd. 23.4.2016 – Ebd. 7.1.2017



WVZ-Nr. 22

„Balkonlogen im Metropol-Theater“, (vor) 1902, Privatbesitz

Lit.: Rosenhagen 1902a

Ausst.: Berlin 1902, Fünfte Kunstausstellung der Berliner Secession, Nr. 95

Das Interieur zeigt im Vordergrund der Balkonloge eine Dame, die im gleichen Jahr nochmals porträtiert wurde. Vgl. WVZ-Nr. 20. Hübner hat sich eher selten mit Interieurs beschäftigt, zeigt hier aber die auch bei den französischen Impressionisten als Bildmotiv beliebte bürgerliche Freizeitgestaltung. Ein ganz ähnliches Motiv ist beispielsweise mehrfach von Renoir überliefert: Pierre Auguste Renoir: Die Premiere, Öl auf Leinwand, 1875/76, 64.8 x 50.2 cm, National Gallery, London.

Aufgrund einer mangelhaften Bildvorlage kann an dieser Stelle nur ein Detail gezeigt werden.

**WVZ-Nr. 23**

„Damenporträt“, (vor) 1902, Verbleib unbekannt

Lit.: Rosenhagen 1902a mit Abb. S. 444

Ausst.: Fünfte Kunstausstellung der Berliner Secessions 1902, Nr. 97

Es handelt sich bei dem Gemälde um eines der seltenen Porträts Hübners. Die hier porträtierte Dame findet sich auch in WVZ-Nr. 19 als Gast im Berliner Metropol-Theater.

**WVZ-Nr. 24**

„Figur mit Interieur“ [Irma MacLachlan], um 1901, Verbleib unbekannt

Ausst.: Siebte Ausstellung der Berliner Secession 1903, Nr. 91

Bei der porträtierten Person handelt es sich um Hübners zukünftige Frau Irma MacLachlan (geb. Vollgold), wie sich aus dem Vergleich zu dem überlieferten Porträt von Lovis Corinth „Porträt Frau Douglas“, 1909, Museum der bildenden Künste Leipzig, (WVZ 376) feststellen lässt.

**WVZ-Nr. 25**

Atelierbild mit Dame, um 1901, Verbleib unbekannt

Lit.: Vollmar 1923, Nr. 3

Bei dem verschollenen Bild handelt es sich um ein frühes Interieur Hübners, dessen hohe Wertschätzung seitens des Künstlers durch die Auswahl für die farbige Abbildung in Vollmar 1923 deutlich wird. Die Auswahl für die im Seemann Verlag erschienene Mappe umfasste Hübners Sujetkreis, zu dem er offensichtlich auch das Interieur zählte, wenn es auch weniger stark im Werk vertreten ist.

1902



WVZ-Nr. 26

Blick auf Hamburg von der Rabenstraße, 1902, 70 x 85 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner.02“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Galerie Commeter, Hamburg, 19.11.1938



WVZ-Nr. 27

Travemünde, Lübecker Bucht, um 1902, 58 x 72 cm, Öl auf Malpappe, Privatbesitz

Provenienz: vor 1945: Kunsthandlung Victor Rheins – Bolland & Marotz, Bremen, Dezember 1997, Lot 641 – Auktionshaus Bergmann, Erlangen, März 2007 Lot 717



WVZ-Nr. 28

Finkenwerder. Fischerboote auf stiller See, 1902, 72,5 x 99 cm, Gouache, Papier, Leinwand, bez. r.u. „Ulrich Hübner 1902“, Galerie Herold, Sylt

Ausst.: Kampen 2012

Provenienz: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 16.4.2011, Lot 121

Inwiefern es sich tatsächlich um Fischerboote vor Finkenwerder handelt, ist aufgrund des weiten Horizonts anzuzweifeln. Der Titel wurde aus dem genannten Katalog entnommen

**WVZ-Nr. 29**

Boote auf der Außenalster, um 1902, 60 x 75 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Galerie Herold, Hamburg

Provenienz: Auktionshaus Stahl, Hamburg, September 2011, Nr. 113

Das Gemälde hält den Blick von der Krugkoppelbrücke in Richtung Außenalster und Stadt fest.

**WVZ-Nr. 30**

Fischerboote im Hafen, 1902, 80,5 x 100,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner.1902“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Achenbach 22.3.1939, Lot 1939 – Auktionshaus Schloss Ahlden, Ahlden/Aller, September 2013, Lot 1210

**WVZ-Nr. 31**

Schiffe im Hafen, um 1902, 55,4 x 75,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Kunsthandlung Seidel und Sohn, Potsdam

Die Datierung ergibt sich aus der stilistischen und motivischen Ähnlichkeit mit der vorangegangenen WVZ-Nr.



WVZ-Nr. 32

Hafen, Studie, 26 x 35 cm, Öl auf Malpappe, bez. u. l. „U. HÜBNER“

Provenienz: Auktionshaus Satow, Satow –
Auktionshaus Schwerin, Schwerin, 26.5.2018



WVZ-Nr. 33

Fischerboote, um 1902, 30 x 40 cm, Öl auf Karton, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Privatbesitz

Provenienz: Dobiaschofsky Auktionen AG, Bern,
3.5.1998 – Dorotheum, Wien, 12.4.2000, Lot 6 –
ebd. 26.1.1999, Lot 8.

Die motivische wie stilistische Übereinstimmung
mit den WVZ-Nr. 30 und 31 begründet die
Datierung.

1903



WVZ-Nr. 34

„Landschaft“, 1903, .82 x 102,5 cm, Öl auf
Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Verbleib
unbekannt

Lit.: Rosenhagen 1903b, Abb. S. 415.

Ausst.: Berlin 1903, Siebte Ausstellung der Berliner
Secession, Nr. 90

Provenienz: Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin,
25.11.2000, Lot 245

**WVZ-Nr. 35**

„Japanisches Stilleben“, um 1903, 50,8 x 70,5cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „ULRICH HÜBNER“, O'Galerie, Portland

Ausst.: Berlin 1903, Siebte Ausstellung der Berliner Secession, Nr. 89

Provenienz: Schauenburg – Salon Cassirer – Stephan

Rückseitig befindet sich auf dem Keilrahmen ein Klebezettel: "No. 16625 Ulrich Hübner Stilleben mit japan. Puppe" Auf welche Ausstellung oder Sammlung dieser Hinweis zurückgeht bleibt offen. Der historische Titel ist dem Katalog zur Secessionsausstellung 1903 entnommen.

1904

**WVZ-Nr. 36**

„Marine“, 1904, Verbleib unbekannt

Ausst.: Düsseldorf 1904, Nr. 800 – Berlin 1904, Salon Cassirer Jg. 7 Ausst. 2, Nr. 73 möglich – Berlin 1905, Salon Cassirer Jg. 7 Ausst. 7, Nr. 43 möglich

**WVZ-Nr. 37**

„Nikolaikirche in Rostock“, 1904, 61 x 70 cm, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt

Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 590.

Ausst.: Berlin 1904, Salon Cassirer, Jg. 7 Ausst. 2, Nr. 79

Provenienz: Hugo Helbing's Kunstauktion vom 21. October 1912, No. 34 (oder Tafel 34)



WVZ-Nr. 38

Rostock mit Nikolaikirche, 1904, 78 x 100 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1904“; lt. Auktionshaus Stahl auch verso sign. u. dat. u „Rostock“ betitelt, Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1904, Salon Cassirer Jg. 7 Ausst. 2, Nr. 76

Provenienz: Auktionshaus Stahl 30.3. 1996, Nr. 108 – Leo Spik Auktionen, Berlin, Oktober 1994, Lot 570.



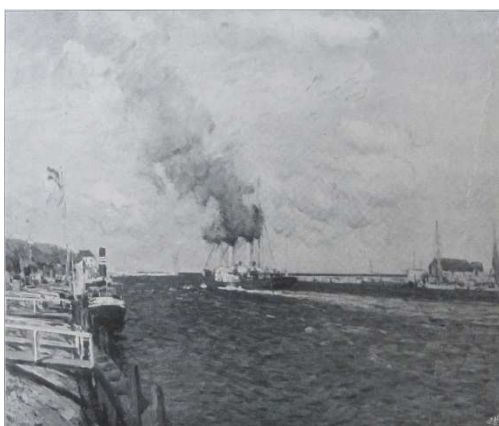
WVZ-Nr. 39

„Frühling in Zeuthen“, 1904, Verbleib unbekannt

Lit.: Heilblut 1904 – Echte und Feilchenfeldt 2011b, S. 687-706

Ausst.: Berlin 1904, Neunte Kunstausstellung der Berliner Secession, Nr. 100 – Berlin 1905, Salon Cassirer Jg. 7 Ausst. 7, Nr. 42

Die Abbildung dieses Gemäldes wurde 1904 als Abbildung unter dem Titel „Der Strom“ in der Rezension zu Ausstellung der Berliner Secession veröffentlicht. Ein Gemälde dieses Titels war laut Katalog auch in der Frühjahrsausstellung der Berliner Secession 1904 zu sehen. Durch die erneute Ausstellung im Kunstsalon Cassirer, konnte das Gemälde aber als „Frühling in Zeuthen“ identifiziert werden. Abbildungen oder nähere Angaben zu dem Werk „Der Strom“ konnten nicht aufgefunden werden.



WVZ-Nr. 40

„Ausfahrender Dampfer“, 1904, Verbleib unbekannt

Lit.: Rosenhagen 1905a, Abb. S. 532

Ausst.: Berlin 1905, Zweite Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Nr. 83

Das Gemälde gibt den gleichen Standpunkt wie WVZ-Nr. 35 wider, erweitert den Horizont jedoch nach rechts leicht und wirkt durch den titelgebenden Dampfer dynamischer. Die motivische Übereinstimmung sowie der Ausstellungsnachweis 1905 begründen die Datierung auf 1904.

**WVZ-Nr. 41**

„Graues Wetter“, 1904, 52 x 70 cm, Öl auf Leinwand, bez. sign. u.r. „Ulrich Hübner“, verso auf Keilrahmen handschriftlich betitelt, Galerie Harkort, Berlin

Ausst.: Berlin 1904, Salon Cassirer, Jg. 7 Ausst. 2, , Nr. 80 möglich

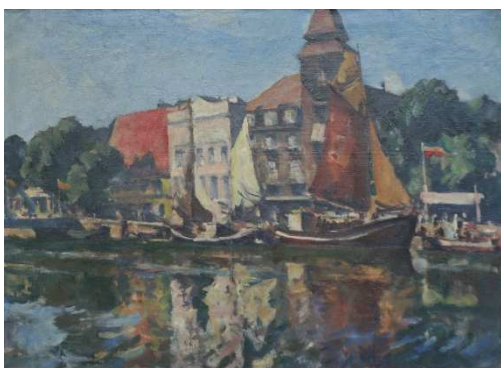
Provenienz: Leo Spik Auktionen, Berlin 26.6.2003, Lot 134

Bei dem Motiv handelt es sich um eine von mehreren Warnemündedarstellungen, die zu dieser Zeit entstehen und die aufgrund ihrer stilistischen Ähnlichkeit zur vorhergehenden Nummer sowie den in einer Ausstellung im Salon Cassirer gezeigten Gemälden aus Warnemünde auf 1904 datiert werden.

**WVZ-Nr. 42**

Warnemünde, um 1904, 50 x 75,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. r.u. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 22.3.1997, Nr. 134

**WVZ-Nr. 43**

Warnemünder Hafen, um 1904, 60 x 80 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Provenienz: Privatbesitz – Kunsthandlung Nöhring, Lübeck – Privatbesitz



WVZ-Nr. 44

See-Ansichten, dreiteilige Rahmung, 45 x 205 cm, Öl auf Leinen, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1904“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Salon Cassirer – Goldfarb, A. – Cuxhavener Auktionshalle, Cuxhaven, 24.11.2017

1905



WVZ-Nr. 45

Heiliggeistkirche in Potsdam, (vor) 1905, 99,5 x 119,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1905, Zweite Ausstellung des Deutschen Künstlerbunds, Nr. 82 mit Abb. Unter dem Titel „Heilige Geist Kirche in Potsdam“ – Berlin 1962 unter dem Titel „Blick auf die Potsdamer Heiliggeistkirche an der Havel“

Provenienz: Privatbesitz



WVZ-Nr. 46

„Blick auf Hamburg mit der Michaeliskirche (vor dem Brande)“, 1905, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktion Graupe 2.-3.11.1928, Tafel 4, Nr. 21

Ausst.: Berlin 1920, Sommerausstellung der Freien Secession, Nr. 100 möglich, unter dem Titel „Hamburg: Die Michaeliskirche“

**WVZ-Nr. 47**

Anlegestelle mit spielenden Kindern, 1905, 64,5 x 94,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u.r. „Ulrich Hübner. 1905“, Privatbesitz

Es handelt sich vermutlich um ein Motiv von Finkenwerder.

**WVZ-Nr. 48**

„Die Finkenwärder Boote“, 1905, 113 x 158 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Lit.: N.N. 1906, S. 171

Ausst.: Berlin 1906, Elfte Ausstellung der Berliner Secession, Nr. 133

Provenienz: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 23.2.2008, Lot 304

**WVZ-Nr. 49**

Auf dem Helgen, 1905, 46,5 x 66,5 cm, Öl auf Pappe, bez. u.l. „Ulrich Hübner /1905.“ rückseitig: Etikett der Galerie Paul Cassirer, Privatbesitz

Lit.: Blühm 1988, S. 26, Nr. 5

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 5

Provenienz Kunsthandel Fey, Lübeck

Es handelt sich vermutlich um ein Motiv von Finkenwerder oder vom Priwall in Travemünde.



WVZ-Nr. 50

Am Meer, 1905, 55 x 68 cm, Öl auf Leinwand, bez. u.l. „Ulrich Hübner 1905“, Privatbesitz

Ausst.: Berlin 2010, Galerie Barthelmess und Wischnewski "Vom Zauber des Lichts", Nr. 304

Provenienz: Leo Spik Auktionen, Berlin, Oktober 1988, Nr. 179 – Galerie Barthelmess und Wischnewski Berlin



WVZ-Nr. 51

Strand mit Badekarren, Studie, 1905, 33 x 43 cm, Öl auf Malpappe, bez. u.l. „Ulrich Hübner 1905“, Privatbesitz

Provenienz: DAWO Auktionen, Saarbrücken, 30.9.2015, Lot 2

Das für Hübner ungewöhnlich Motiv der Badekarren geht vermutlich auf ähnliche Werke Max Liebermanns zurück.

Ohne Abbildung

WVZ_Nr. 52

„Flieder-Stilleben“, 1905, Verbleib unbekannt

Lit.: Rosenhagen 1905a, S. 515

Ausst.: Berlin 1905, Zweite Ausstellung des Deutschen Künstlerbunds, Nr. 84

Leider konnten keine Abbildung und weiterführenden Angaben zu dem Stilleben ermittelt werden. Da es sich um ein singuläres Motiv handelt, wurde das Werk dennoch in das Werkverzeichnis aufgenommen.

Ohne Abbildung

WVZ-Nr. 53

Ausfahrt bei Travemünde, Studie, 1905, 54 x 69 cm, Deckfarben auf Papier, bezeichnet und datiert, Verbleib unbekannt

Provenienz Auktionshaus Lepke Berlin, 22.11.1933, Lot 131

1906

**WVZ-Nr. 54**

„Alt-Travemünde“, 1906, Verbleib unbekannt

Lit.: N.N. 1907a, S. 118

**WVZ-Nr. 55**

„Travemünde“, 1906, Verbleib unbekannt

Lit.: N.N. 1907a, S. 108

**WVZ-Nr. 56**„Seestück“, 1906, 100 x 120 cm, Öl auf Leinwand,
bez. u. dat. u. r. „Ulrich Hübner Dez 1906“,
PrivatbesitzProvenienz: Galerie J Friedmann Hamburg,
Versteigerung bei Rudolf Lepke Berlin am
29.10.1912, Tafel 27, Nr. 37



WVZ-Nr. 57

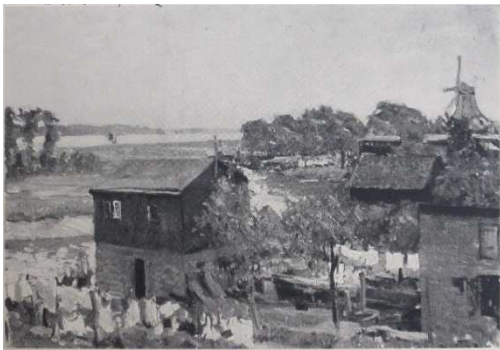
Landhaus in Travemünde, 1906, 70 x 81cm, Öl auf Leinwand, SMBPK Nationalgalerie NG 1279

Lit.: Wesenberg 2006, S. 78 – Faass und Wesenberg 2010a, Abb. 9, S. 21.

Ausst.: Berlin 1907, Salon Cassirer Jg. 9. Ausst. 4, Nr. 42 – Düsseldorf 1907, Nr. 404 – Berlin 1917-1918, Nr. 22 – Berlin 2006 Nr. 25 – Berlin 2010, Liebermann-Villa am Wannsee „Die Idee vom Haus im Grünen“, außer Katalog

Provenienz: 1918 vom Künstler erworben

Das dargestellte Landhaus hält Hübner 1911 erneut aus einem anderen Blickwinkel fest. Vgl. WVZ-Nr. 114.



WVZ-Nr. 58

„Wäscheplatz Finkenwerder“, 1906, 48 x 68 cm, Öl auf Karton, Verbleib unbekannt

Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2012, S. 350

Ausst.: Berlin 1907, Salon Cassirer Jg. 9 Ausst. 4, Nr. 39

Provenienz: Hugo Helbing's Kunstauktion vom 21. Oktober 1912, No. 35 (oder Tafel 35)

Bereits im vorangegangenen Jahr hatte Hübner Ansichten von Finkenwerder gemalt, vgl. WVZ-Nr. 43 und 44 hier wird der Blick jedoch nicht auf die gegenüberliegende Hamburger Elbseite sondern auf die ländliche Umgebung Finkenwerders gerichtet



WVZ-Nr. 59

Blick auf Dächer und Windmühle (Finkenwerder), um 1906, 62,5 x 77 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Ausst.: Berlin 1907, Salon Cassirer Jg. 9 Ausst. 4, Nr. 32 möglich

Bereits 1905 hatte Hübner Ansichten von Finkenwerder gemalt, vgl. WVZ-Nr. 47 und 48. In diesem wie auch in der vorangegangenen Katalognummer richtet sich der Blick auf das ländliche Umfeld auf Finkenwerder. Diese Übereinstimmungen begründen die Datierung des Gemäldes auf 1906.

**WVZ-Nr. 60**

„Hafen von Travemünde“, 1906, 65 x 91 cm, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt

Lit.: Vollmar 1923, Nr. 8 – Osborn 1909

Ausst.: Berlin 1907, 13. Ausstellung der Berliner Secession, Nr. 91, mit Abb.

Provenienz: Auktionshaus Herrenhaus Toestorf, 8.5.2004 – Auktionshaus Kastern, Hannover 09.04.2005, Lot 115

Die Ähnlichkeit mit der folgenden WVZ-Nr. 61 ist in diesem Falle besonders groß. Lediglich im Hintergrund und bei den Maßen gibt es einige Abweichungen der Versionen. Eine dritte Version aus Privatbesitz konnte als Kopie identifiziert werden, die vermutlich nach der Abbildung bei Seemann oder Vollmar entstanden ist.

**WVZ-Nr. 61**

„Im Hafen von Travemünde“, 1906, 71 x 86 cm, Leinwand, Verbleib unbekannt

Provenienz: Galerie J Friedmann Hamburg, Versteigerung bei R.Lepke Berlin am 29.10.1912, Tafel 34, Nr. 46

Ohne Abbildung

WVZ-Nr. 62

„Kloster Sant'Ilario bei Florenz“, 1906, Verbleib unbekannt

Lit.: Fortlage 1907

Ausst.: Weimar 1906, Nr. 98 – Köln 1907, Nr. 87

Eventuell stimmt dieses Gemälde mit dem Werk „Frühling bei Florenz“ aus der elften Ausstellung der Berliner Secession 1906 überein, da es in der aufgeführten Ausstellungsrezension als „längst bekannt“ bezeichnet wird.

1907



WVZ-Nr. 63

„Winterlandschaft“, 1907, Verbleib unbekannt

Lit.: N.N. 1907b, S. 355

Ausst.: Berlin 1907, 13. Ausstellung der Berliner Secession, Nr. 92

Provenienz: Salon Cassirer – Berliner Secession

Das Motiv der Winterlandschaft mit Wohnhäusern hatte Hübner bereits 1900 aufgegriffen. Vgl. WVZ-Nr. 13 und 14. Hier führt der Weg zwischen zwei Gärten entlang in eine sich öffnende Winterlandschaft. Die Bebauung und die Gärten verlieren in dieser Darstellung an Bedeutung.



WVZ-Nr. 64

„Landschaft“, 1907, 88 x 129 cm, Öl auf Karton, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1907.“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Galerie J Friedmann Hamburg, Versteigerung bei R. Lepke Berlin am 29.10.1912, Tafel 28, Nr. 38 – Auktionshaus Stahl, Hamburg, 27.9.2014, Lot 430, mit Abb. S. 141.



WVZ-Nr. 65

„Vordere Reihe Travemünde“, 1907, 47,2 x 75 cm, Öl auf Preßpappe, bez. u. r. „Ulrich Hübner / 1907“, Privatbesitz

Lit.: Blühm 1988, S. 27, Nr. 6

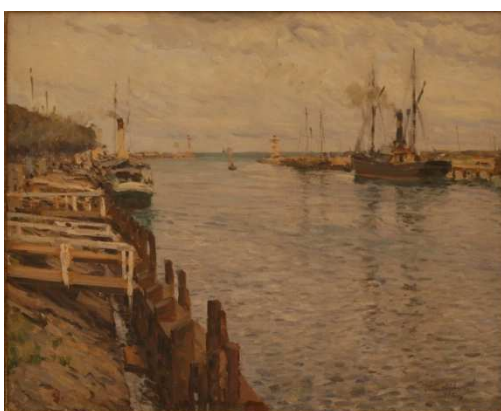
Ausst.: Berlin 1907, 13. Ausstellung der Berliner Secession, Nr. 93 – Lübeck 1988, Nr. 6.

Der Blick auf die Stadt vom gegenüberliegenden Traveufer wird Ulrich Hübner noch mehrmals beschäftigen. Dies ist die erste nachgewiesene Darstellung und sie macht deutlich, wie schwierig es für Hübner noch ist, die enge der Stadt einerseits der maritimen Weiter andererseits gegenüber zu stellen. Die Bezeichnung als „Vordere Reihe“ geht auf den bis heute verwendeten Straßennamen dieser Straße am Hafen zurück.

**WVZ-Nr. 66**

„Landschaft Travemünde“, 1907 Verbleib unbekannt

Ausst.: München 1907, Internationale Kunstausstellung der Secession, Nr. 60

**WVZ-Nr. 67**

Hafeneinfahrt Warnemünde, 1907, 60,5 x 75,3 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1904“, Berlinische Galerie - Zustiftung der Dr. Jörg Thiede-Stiftung, 2014, BG-M 12099/14

Provenienz: Goteborgs Auktionsverk AB, Goteborg 23.1.1993 – Auktionshaus Bolland & Marotz, Bremen, 15.4.1994 Lot 778 – Auktionshaus Hampel, München, 23.9.2005 Lot 137

**WVZ-Nr. 68**

Spreeblick zur Klosterstraße, vor 1908, 31,5 x 40,8 cm, Öl auf Leinwand auf Pappe, Stiftung Stadtmuseum Berlin Inv. VII 59/830 x

Lit.: Stiftung Stadtmuseum Berlin 2004, Nr. 239

Ausst.: Berlin 1928, Frühjahrsausstellung der Akademie, Nr. 98 möglich

Provenienz: Geschenk von Herrn Prof. Dr. Redslob (1946)

Die Datierung des Gemäldes wurde seitens des Stadtmuseum durch die bauliche Situation vorgenommen. Es handelt sich demnach um die erste Darstellung Hübners, die die Verbindung zwischen Stadt und Wasser nach Travemünde, Warnemünde, Rostock und Hamburg auch für Berlin aufgreift. Möglicherweise stimmt dieses Gemälde mit der Ansicht „Blick auf die Klosterstraße und Stadthaus Berlin“ aus der Frühjahrsausstellung der Akademie 1928, Nr. 98 überein.

Ohne Abbildung

WVZ-Nr. 69

„Der Hafen von Travemünde Große Laubbäume am l. Ufer, Landungsbrücke, zwei Segelschiffe. Im Hintergrund r.i.d. Sonne Häuser und der Kirchturm von Travemünde“, 1907, 68 x 87 cm, Öl auf Karton, bez. „Ulrich Hübner 1907“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Stern 4.11.1931, Lot 58

1908



WVZ-Nr. 70

Strandpromenade, 1908, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktion Lepke 7.4.1908 No. 133

Die Datierung ergibt sich aus dem Auktionsdatum



WVZ-Nr. 71

„Leuchtenfelde“, 1908, Verbleib unbekannt

Ausst.: Kat. Dresden 1908, Nr. 321

Das Sujet der Netzflicker greift Hübner in den folgenden Jahren noch mehrmals auf.

In dem Katalog zur Dresdener Ausstellung war das Gemälde mit einer Illustration abgedruckt, die in der einzigen zugänglichen dritten Auflage nicht mehr vorzufinden ist. Im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin liegt in der Künstlerdokumentation zu Ulrich Hübner jedoch eine einzelne Katalogseite mit dem handschriftlichen Verweis auf „Dresden 1908“ und rückseitig dem ebenfalls im Katalog verzeichneten Damenporträt von Adolf Heller vor, die vermutlich aus einer anderen Auflage herausgetrennt wurde. Dieser Nachweis identifiziert WVZ-Nr. 66 eindeutig als dasjenige Gemälde, das 1908 in Dresden gezeigt wurde und begründet damit die Datierung als spätest möglichen Entstehungszeitpunkt. Die farbige Reproduktion liegt ohne Quellenangabe ebenfalls in der Künstlerdokumentation vor.

**WVZ-Nr. 72**

Dreimaster im Hafen von Travemünde, 1908, 90 x 106 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner/1908“, Stiftung Dr. Thiede, Berlin

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 8

Provenienz: Privatbesitz Travemünde – Auktionshaus Schloss Ahlden, Ahlden/Aller 30.4.2005, Lot 1863

**WVZ-Nr. 73**

„Holsteinischer Hafen“, 1908, 106 x 137 cm, Verbleib unbekannt

Lit.: Schmidt 1908 – N.N. 1908d

Ausst.: Berlin 1908, 15. Ausstellung der Berliner Secession, Nr. 84

Provenienz Galerie J. Friedmann; Versteigerung am 29. Okt. 1912 bei Rudolph Lepke, Nr. 58, Tafel 41

Die Maßangaben sowie die Provenienz gehen auf eine Reproduktion des Bildes aus dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin zurück, auf deren Rückseite sich die entsprechenden Angaben befinden.

Das Bild ist mit Holsteinischer Hafen betitelt, genauer zeigt es den Travemünder Hafen

**WVZ-Nr. 74**

„Hafen von Travemünde“, 1908, Verbleib unbekannt

Ausst.: München 1908, Internationale Kunstausstellung der Münchener Secession, Nr. 47 – Berlin 1909, Salon Cassirer, Jg 12. Ausst. 1 möglich

Die Abbildungsvorlage stammt aus dem Katalog von 1908, was die zusätzlichen Initialen des Stechers/Druckers erklärt.



WVZ-Nr. 75

„Marine“, 1908, 106 x 135 cm, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt

Lit.: Schmidt 1908, S. 410

Ausst.: Berlin 1908, 15. Ausstellung der Berliner Secession, Nr. 85

Provenienz: Galerie J Friedmann Hamburg, Versteigerung bei R. Lepke Berlin am 29.10.1912, Tafel 29, Nr. 49 unter dem Titel „Die Swiesse“

Die Abbildung im Artikel von Robert Schmidt zeigt das Gemälde fälschlicher Weise unter dem Titel „Holsteinischer Hafen“. Tatsächlich war ein Gemälde mit diesem Titel in der Secessionsausstellung zu sehen, aber dabei handelt es sich nachweislich um WVZ-Nr. 68. Insofern bleibt diesem Gemälde die Nummer 85 und damit der Titel „Marine“ zuzuordnen, da die übrigen Werke aus der Secessionsausstellung aufgrund der Titel „Parklandschaft“ und „Sturmflut“ ausgeschlossen werden können.



WVZ-Nr. 76

Hafeneinfahrt bei Travemünde, 1908, 100 x 120 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner 1908“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Galerie Bassenge 3.6.1988, Lot 5691

Die eher ungewöhnliche Herbstansicht zeigt, dass Hübner zu diesem Zeitpunkt das ganze Jahr über in Norddeutschland lebte und entsprechend seine Werke die Küste auch im Herbst zeigen. Bemerkenswert ist die Übereinstimmung mit der vorangegangenen WVZ-Nr. 75. Abweichungen finden sich im Mittel- und Hintergrund sowie in den Wolkenformationen.



WVZ-Nr. 77

Schiffe, 60 x 80 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r., Verbleib unbekannt

Provenienz: Kunsthandel Italien – Auktionshaus Accademia Fine Art Monaco 19.3.2016, Lot 197

Die Datierung geht auf die ähnliche Lichtstimmung wie in WVZ-Nr. 76 zurück.

**WVZ-Nr. 78**

Innenallee in Travemünde, 1908, 80 x 100 cm, Öl auf Leinwand, bez. o. l. „Ulrich Hübner. 1908“, Privatbesitz

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 7

Provenienz: Privatbesitz

Das bemerkenswerte Gemälde schließt an die Landhaus-Darstellungen an, spielt jedoch zugleich mit der Tatsache, dass das Haus fast gänzlich von der Vegetation verdeckt wird

**WVZ-Nr. 79**

„Landschaft“, 1908, 88 x 129 cm, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt

Ausst.: München 1908, Internationale Kunstausstellung der Münchener Secession Nr. 46 möglich

Provenienz: Galerie J Friedmann Hamburg, Versteigerung bei R.Lepke Berlin am 29.10.1912, Tafel 28, Nr. 38

**WVZ-Nr. 80**

„Parklandschaft“, 1908, 57 x 74 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner. 08.“, rückseitig a.d. KR: „XI. Parck. Ulrich Hübner: 1908“, Privatbesitz

Ausst.: Berlin 1908, 15. Ausstellung der Berliner Secession, Nr. 86

Provenienz: Versteigerung am 29. Okt. 1912 bei Rudolph Lepke, Nr. 72, Tafel 50; Schoppmann 5.12.2008, Lot 7441, S. 195 – Privatbesitz, Berlin – Auktionshaus Quentin, Berlin 26.4.2014, Lot 31

1909



WVZ-Nr. 81

Netzflicker bei Travemünde, Studie, 36,5 x 46 cm, Tempera, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Prado, Lübeck, 27.5.2017



WVZ-Nr. 82

„Frühlingsstimmung am Hafen“, 1909, Verbleib unbekannt

Ausst.: München 1909, Zehnte Internationale Kunstausstellung im königlichen Glaspalast, Nr. 701 – Darmstadt 1910, Nr. 134.

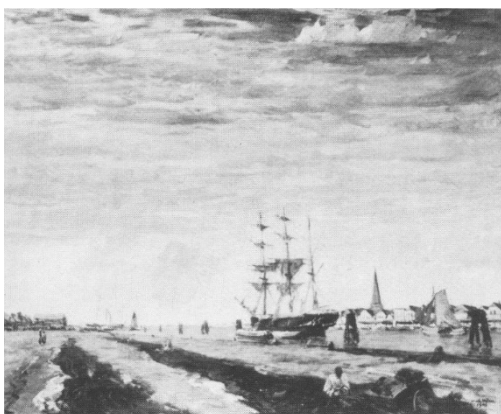
Nachdem das Motiv der Netzflicker 1908 zum ersten Mal Eingang in Hübners Werk findet, greift er es 1909 und 1910 wiederholt auf. Die Blickwinkel variieren dabei ebenso wie die Titel, die zum Teil nüchtern die Netzflicker thematisieren oder aber einen Stimmungsgehalt transportieren wie etwa in diesem Fall.



WVZ-Nr. 83

Netzflicker, 1909, 80 x 99 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner 1909“

Privatbesitz

**WVZ-Nr. 84**

„Aufklarendes Wetter“, 1909, bez. u. r. „Ulrich Hübner /1909“, Verbleib unbekannt

Lit.: Blühm 1988, Abb. 20, S. 59

Ausst.: Berlin 1909, 18. Ausstellung der Berliner Secession, Nr. 109

In der Reihe der Netzflicker-Darstellungen ist hier die Ähnlichkeit zu WVZ-Nr. 83 besonders bemerkenswert.

**WVZ-Nr. 85**

Netzflicker bei Travemünde, 1909, 80 x 100 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r., Verbleib unbekannt

Lit.: Echte und Feilchenfeldt 2012, S. 720

Provenienz: Privatsammlung Hamburg – Privatsammlung Süddeutschland – Ketterer Kunst, München 4.6.2003, Lot 492

Die vom Auktionshaus vorgenommene Datierung auf 1905, wie auch die Ausstellungsbeteiligungen können ebenso wenig bestätigt werden, wie die Datierung auf 1906/07 aus Echte und Feilchenfeldt 2012, S. 720. Aufgrund der Ähnlichkeit zu WVZ-Nr. 83 und 84 wird die Datierung auf 1909 vorgenommen.

**WVZ-Nr. 86**

Hafen Travemünde mit Netzflickern, 1909, Öl auf Leinwand, Privatbesitz (Dauerleihgabe an die Museen für Kunst und Kulturgeschichte Lübeck, Behnhaus)

Die Datierung erfolgt aufgrund der motivischen Übereinstimmung mit den vorangegangenen WVZ-Nummern.



WVZ-Nr. 87

„Stadt im Sonnenschein“, 1909, 110 x 138 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner 1909“, Bayrische Staatsgemäldesammlung München, Neue Pinakothek, Inv.Nr. 8589

Lit.: Wolf 1910b, Abb. S. 478. – Hausenstein 1913

Ausst.: Berlin 1909, 20. Ausstellung der Berliner Secession, Nr. 110 – München 1909, Zehnte Internationale Kunstausstellung im königlichen Glaspalast, Nr. 702 – München 1910, Internationale Kunstausstellung der Münchener Secession, Nr. 49 mit Abb – ausgestellt in der Neuhängung der Pinakothek 1913.

Provenienz: 1910 vom Künstler erworben



WVZ-Nr. 88

„Sommertag“, 1909, 70 x 94 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner.09“, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe Inv. 1130

Lit.: Wirth 1990, S. 460, Abb. 606

Ausst.: Baden-Baden 1909, Nr. 189

Provenienz: 1909 vom Künstler erworben



WVZ-Nr. 89

Landungsbrücke in Travemünde, 50 x 76 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 2.12.2000, Nr. 100

Möglicherweise handelt es sich bei dem kleinen Format um die Studie zu WVZ-Nr. 90 und andere spätere Ansichten. Hübner wählte für Ansichten Travemündes nach 1907 (vgl. WVZ-Nr. 65) immer wieder den Standpunkt auf dem Priwall, um über die Travemündung hinweg die gegenüberliegende Stadt zu malen. Dabei stellte er häufig auch die Stege und ankernden Boote vor dem Priwall dar.

**WVZ-Nr. 90**

Blick auf Travemünde, 1909, 80 x 105 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Privatbesitz

**WVZ-Nr. 91**

Meeresstille, 1909, 67 x 85 cm, Technik Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner 1909“, auf dem Keilrahmen betitelt, Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1909, Salon Cassirer Jg 12. Ausst. 1, Nr. 23 unter dem Titel „Dreimaster“ möglich

Provenienz: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 16.4.2011, Lot 122

**WVZ-Nr. 92**

„Hamburger Hafen (Blick auf Altona)“, 1909, 78 x 101 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1909“, SMBPK Alte Nationalgalerie, Inv.Nr. A III 512

Lit.:Brauner 1976, S. 41, Abb. S. 135. – Wesenberg 2006, S. 66, Detail S. 62.

Ausst.: Berlin 1910, 20. Ausstellung der Berliner Secession, Nr. 130 –Berlin 1976, Nr. 43 –Berlin 2006, Nr. 15.

Provenienz: Privatbesitz

Hübner zeigt im Hamburger Hafen eine im Vergleich zu seinen Travemünder Ansichten grundsätzlich unterschiedliche Auffassung. Herrscht in Travemünde ein harmonisches Ferienidyll, so ist Hamburg von industriellem Hafenverkehr geprägt. Malerisch kommt dies in einer dunkleren Farbpalette, einer dunstigen Ansicht sowie dichter gedrängten Schiffen zum Ausdruck.



WVZ-Nr. 93

Hamburger Hafen, 1909, 71,3 x 91 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner / 1909“, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie, Inv. KM Slg. N. 39

Lit.: Doede 1977, S. 100, Tafel 137 – Ostfriesische Landschaft 1982, S. 30 – Deutscher Künstlerbund 1987, S. 211 – Schreiner 1973, S. 204, Nr. 421 – Schreiner 1990, S. 156–157, Nr. 277

Ausst.: Aurich 1982 – Bremen 1987, S. 211 – Lübeck 1988, Nr. 9 – Hamburg 2009, Nr. 65

Provenienz: 1929 aus einem privaten Vermächtnis

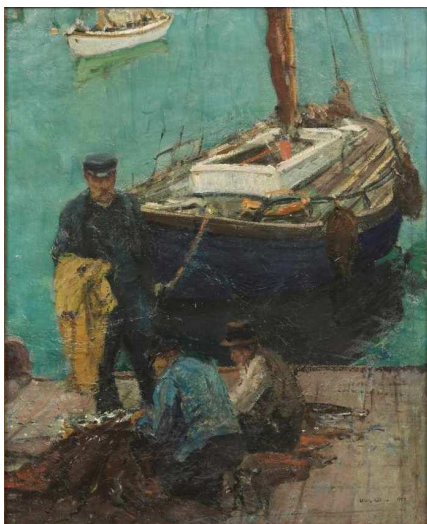
Wie schon die vorangegangene WVZ-Nr. zeigt auch diese Hamburger Ansicht den industriell geprägten Hafen. Die Blickrichtung ist gleich, der Bildausschnitt jedoch verändert.



WVZ-Nr. 94

Hamburger Hafen, um 1909, 70 x 100 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Meyer Antiquitäten & Auktionen, Münster, 9.3.2018



WVZ-Nr. 95

Fischer im Hafen, 1909, 67 x 56,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1909“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Bolland & Marotz, Bremen, Oktober 1988, Lot 734 – Ebd., 14.4.1989, Lot 769 – Auktionshaus Schloss Ahlden, Ahlden/Aller, Dezember 2017, Lot 1403

Es handelt sich um eine seltene Darstellung einer Gruppe von Fischern, die nicht wie in den übrigen Darstellungen mit dem Netzefflicken auf dem Leuchtenfelde beschäftigt sind sondern sich direkt im Hafen befinden und den Fang begutachten oder einer ähnlichen Tätigkeit nachgehen. Das Werk steht singulär im bisher bekannten Oeuvre Hübners.

1910

**WVZ-Nr. 96**

„Märzsonne“, 1910, Verbleib unbekannt

Lit.: Scheffler 1910b

Ausst.: Berlin 1910, 20. Ausstellung der Berliner Secession, Nr. 113

**WVZ-Nr. 97**

Netzflicker auf dem Priwall, 1910, 80,5 x 101,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner 1910“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Schloss Ahlden, Ahlden/Aller, 5.5.2007, Lot 1607

Der Unterschied zu anderen Netzflicker-Motiven ist in diesem Gemälde der Ort; Die Fischer arbeiten nicht auf dem Travemünder Leuchtenfelde sondern auf der gegenüberliegenden Seite der Trave auf dem Priwall.

**WVZ-Nr. 98**

Sommertag Travemünde, 1910, 70 x 91,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1910“, Privatbesitz

Provenienz: Auktionshaus Christie's, South Kensington, 24.6.2011, Lot 45 – Auktionshaus Christie's, Amsterdam, 22.9.2011, Lot 50



WVZ-Nr. 99

Travemünde mit der Kaiseryacht „Meteor“, 1910, 108,5 x 133,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1910“, Privatsammlung Norddeutschland

Lit.: Blühm 1988, S. 33, Nr. 11

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 11

Das Gemälde zeigt erneut den Blick vom Priwall auf Travemünde, wie schon 1907 und 1909. Die Besonderheit in dieser Ansicht ist das Schiffsporträt der Kaiseryacht. Dass hier jedoch die Yacht lediglich im Mittelgrund ungenau dargestellt ist, zeigt, dass die Stadt an sich das bedeutendere Bildthema für Hübner bleibt. Das Verhältnis der verschiedenen Bildebenen mit ihren gegensätzlichen Implikationen der Stadteng und Meeresweite ist hier besonders gelungen.



WVZ-Nr. 100

Hafenszene Travemünde (Studie), 1910, 41,5 x 56,5 cm, Öl auf Malpappe, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1910“, Privatbesitz



WVZ-Nr. 101

„Dreimaster“, 1910, Verbleib unbekannt

Lit.: N.N. 1910g

Ausst.: Berlin 1910-1911, Salon Cassirer Jg. 13

Ausst. 4, Nr. 35

Das Werk ist lediglich aufgrund der Veröffentlichung in der Zeitung „Der Tag“ bekannt. Die Abbildung trägt deshalb das Signum des Stechers und die Datierung versteht sich als spätest möglicher Zeitpunkt. Eventuell stimmt das Gemälde überein mit dem 1904 ebenfalls im Salon Cassirer ausgestellten „Dreimaster“.

**WVZ-Nr. 102**

„Winterruhe“, 1910, 62 x 76 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. dat. u. l. "Ulrich Hübner 1910". verso auf dem Keilrahmen "Winterruhe 1910 Ulrich Hübner", Städt. Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Inv. Nr. 609

Lit.: Doede 1977, S. 100, Abb. 142. – Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach 1990, S. 149

Ausst.: Berlin 1981, Nr. 174

Provenienz: Erworben 1918 als Schenkung des Museumsvereins Mönchengladbach

**WVZ-Nr. 103**

Am Holzhafen Wintersonne, 1910, 80,8 x 107 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner / 1910“, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie, Inv. KM 181/1911

Lit.: Plinke 1911 – Vollmar 1923, Nr. 4 – Stuttmann 1923 – *Dresslers Kunsthandbuch* 1930, S. 435 – 12 Kostbarkeiten aus dem Landesmuseum Hannover Continental Kalender 1967, Novemberblatt. – Schreiner 1973, S. 204, Nr. 422 – Schreiner 1990, S. 157, Nr. 278 – Blühm 2008, S. 97, Abb. 54 [fälschlich beschriftet als Privatbesitz]

Ausst.: Hannover 1911, Nr. 300 – Hannover 1942 – Lübeck 1988, Nr. 10 – Wertheim 2008

Provenienz: 1911 auf der Ausstellung des Hannoveraner Kunstvereins erworben

**WVZ-Nr. 104**

Der Heidmannsche Kohlehafen in Altona, 1910, 53 x 72 cm, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt

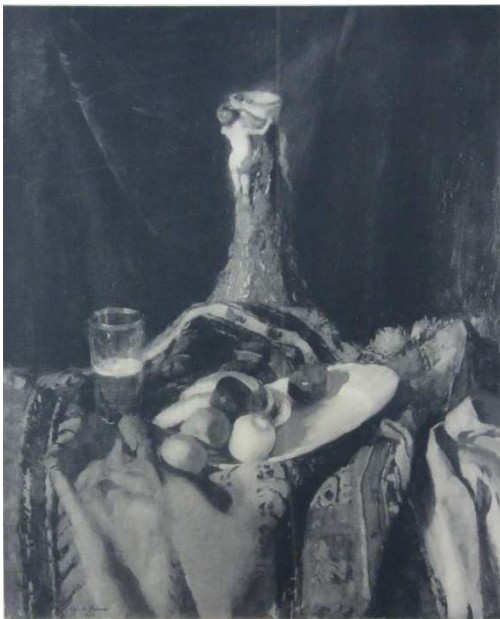
Provenienz: Galerie J Friedmann Hamburg, Versteigerung bei R.Lepke Berlin am 29.10.1912, Tafel 49, Nr. 71 – Rudolf Lepke Versteigerung 10.10.1916



WVZ-Nr. 105

Hamburger Hafen, um 1910, 16 x 22 cm, Öl auf Malpappe, verso bezeichnet „Hafenansicht“

Provenienz: Auktionshaus Rotherbaum, Oktober 2017



WVZ-Nr. 106

Stilleben, 1910, 87 x 72 cm, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionen Helbing 28.4.1913

1911

**WVZ-Nr. 107**

„St. Pauli Landungsbrücken, Hamburg“ 1911,
Verbleib unbekannt

Lit.: N.N. 1911g, S. 327

Ausst.: Berlin 1911, 22. Ausstellung der Berliner Secession, Nr. 120 oder Nr. 121 möglich – Berlin 1913, Königl. Akademie der Künste Ausstellung anlässlich des Regierungsjubiläums des Kaisers, Nr. 105 möglich

Da in der Sommerausstellung der Berliner Secession 1911 zwei Gemälde mit dem gleichen Titel ausgestellt wurden, lassen sich dieses und das folgende Gemälde nicht eindeutig den Katalognummern von 1911 zuordnen. Diese Abbildung stammt aus der Zeitschrift „The international Studio“. Die Faszination für das Motiv bestand 1911 sicherlich in der bevorstehenden Eröffnung des Elbtunnels, dessen nördlicher Eingang an das Empfangsgebäude der Landungsbrücken anschließt.

Dieses oder die folgende Nummer wurde 1913 in Ausstellung zur Vorfeier Regierungsjubiläums seiner Majestät des Kaisers und Königs 1913 in der Königlichen Akademie der Künste ausgestellt.

**WVZ-Nr. 108**

„St. Pauli Landungsbrücken, Hamburg“, 1911,
Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1911, 22. Ausstellung der Berliner Secession, Nr. 120 oder Nr. 121 möglich, mit Abb. – Berlin 1913, Königl. Akademie der Künste Ausstellung anlässlich des Regierungsjubiläums des Kaisers, Nr. 105 möglich

Da in der Sommerausstellung der Berliner Secession 1911 zwei Gemälde mit dem gleichen Titel ausgestellt wurden, lassen sich diese nicht eindeutig den Katalognummern von 1911 zuordnen. Die Abbildung stammt aus dem Secessionskatalog von 1911.



WVZ-Nr. 109

Aus dem Hamburger Hafen, 1911, 60,5 x 75,2 cm,
bez. u. l. „Ulrich Hübner 1911“, Privatbesitz

Ausst.: Kunstverein Hannover Pelikan
Kunstsammlung 1963, Nr. 49

Provenienz: Auktionshaus Lepke Berlin,
22.11.1933, Lot 132 – Sammlung Pelikan,
Hannover – Hauswedell & Nolte, Hamburg,
6.6.1985, Lot 654 – Privatbesitz Norddeutschland
– Auktionshaus Lempertz, Köln, 26.11.2015



WVZ-Nr. 110

Rostocker Hafen, 1911, 60 x 75,5 cm, Öl auf
Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner. 1911.“,
Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin,
1.12.2001, Lot 278

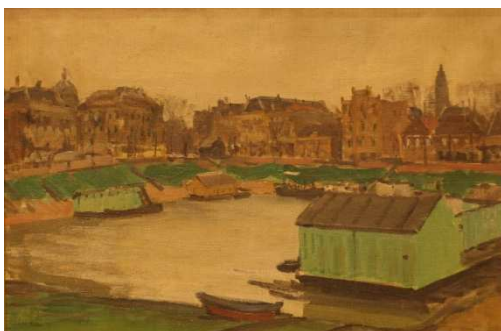


WVZ-Nr. 111

Das Petritor in Rostock, um 1911, 59 x 84 cm, Öl
auf Leinwand, Privatbesitz

Ausst.: Berlin 1981, Nr. 171.

Die Datierung geht auf den durch die
vorhergehende Katalognummer nachgewiesenen
Katalognummer Rostockaufenthalt zurück.

**WVZ-Nr. 112**

Rheinhafen in Holland

1911, 48 x 72,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l.
„Ulrich Hübner 1911“, Niedersächsisches
Landesmuseum Oldenburg

Lit.: Keiser 1967, Nr. 150d

Ausst.: Ausstellung im Schloss Fürstenau 1984 (?)
– Wertheim 2008

Provenienz: Privatbesitz, Bremen

**WVZ-Nr. 113**

„Aus Lübeck“, 1911, Verbleib unbekannt

Lit.: N.N. 1911h

Ausst.: Berlin 1911, 22. Ausstellung der Berliner
Secession, Nr. 118

**WVZ-Nr. 114**

Landhaus Travemünde, 1911, 80 x 100 cm, Öl auf
Leinwand, bez. u. l.: „U. Hübner 1911“,
Privatbesitz

Provenienz: Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin,
1995, Auktion 44, Los 122

Das Gemälde ähnelt der Ansicht eines Landhauses
von 1906, WVZ-Nr. 57. In diesem Falle befinden
sich zusätzlich Staffagefiguren auf der im
Vordergrund verlaufenen Allee. Im Kunsthandel
wurde das Bild als Ansicht aus dem Park Sanssouci
geführt, was nicht nachvollziehbar ist.



WVZ-Nr. 115

Kurhaus Travemünde, 1911, 79 x 99 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l.: „U. Hübner 1911“, Verbleib unbekannt

Lit.: Blühm 1988, S. 34, Nr. 12

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 12

Provenienz: Casino Travemünde

Das Gemälde ähnelt der Ansicht eines Landhauses, zeigt aber ein öffentliches Gebäude, das bürgerlicher Erholung dient.



WVZ-Nr. 116

Travemünde – Kirche und alte Häuser, 1911, 60 x 74,8 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l.: „Ulrich Hübner 1911“, Verbleib unbekannt

Lit.: Blühm 1988, S. 27, Nr. 13

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 13

1912



WVZ-Nr. 117

Regattatag in Travemünde, 1912, Öl auf Leinwand, bez. u. dat. u. l.: „Ulrich Hübner / 1912“, Verbleib unbekannt

Lit.: Wirth 1990, Nr. 71

Provenienz Kunsthandlung Klewer, Berlin

**WVZ-Nr. 118**

„Dampfer im Eis“, 1912, Verbleib unbekannt

Lit.: N.N. 1912c – N.N. 1932c

Ausst.: Berlin 1912, 24. Ausstellung der Berliner Secession, Nr. 120

Provenienz: Städtische Kunstdeputation Berlin

**WVZ-Nr. 119**

Hafeneinfahrt Travemünde, 1912, bez. u. l.

„Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Ausst.: München 1912, Nr. 86 (möglich)

Provenienz: Auktion „Collection Hugo Reisinger“
1916, Nr. 166



WVZ-Nr. 120

Landungssteg an der Trave, 1912, 50 x 60 cm, Öl auf Holz, bez. u. r., Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Dannenberg, Berlin, 25.3.2006, Lot 799

Die Ansichten von Landungsstegen am Priwall wiederholen sich bei Hübner immer wieder. In diesem Fall ist der Standpunkt jedoch bisher ungeklärt, da die Vegetation nicht den anderen Darstellungen entspricht, muss es sich um einen Steg traveaufwärts handeln.



WVZ-Nr. 121

An der Trave, um 1912, 60 x 77 cm, Öl auf Karton, Privatbesitz

Provenienz: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 22.11.2008, Lot 254



WVZ-Nr. 122

Ansicht von Travemünde, um 1912, 73 x 87 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner“, Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus Inv. Nr. 1981/399

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 16

**WVZ-Nr. 123**

„Hafen (Frühjahrssonne)“, 1912, 86 x 133 cm,
Verbleib unbekannt

Lit.: N.N. 1912b

Ausst.: Berliner Secession 1912, Nr. 119 – Salon
Cassirer Jg. 16 Sommerausst. 1914, Nr. 39 unter
dem Titel „Frühjahrssonne“

**WVZ-Nr. 124**

„Sommermorgen Travemünde“, 1912, 100 x 133
cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. "Ulrich Hübner",
Rückseite: "III. Medaille Carnegie Institute
Sommermorgen Travemünde", Privatbesitz

Lit.: Vollmar 1923, Nr. 1

Ausst.: Pittsburgh 1912, Nr. 151 – Lübeck 1988,
Nr. 31;

**WVZ-Nr. 125**

Hafeneinfahrt Travemünde, 1912, 80 x 100 cm,
Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1912“,
Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Bolland & Marotz,
Bremen, 10.7.2010, Lot 640



WVZ-Nr. 126

Die „Hohenzollern“ vor Travemünde, 1912, 53 x 73 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner / 1912“, Privatbesitz

Ausst.: Lübeck 1988, S. 37, Nr. 17

Die kaiserlichen Schiffe waren für Hübner ein beliebtes Motiv, jedoch hatten sie sich immer der Seelandschaft Travemündes unterzuordnen.



WVZ-Nr. 127

Im Hafen von Travemünde, um 1919, 36 x 48 cm, Öl auf Holz, bez. u.l. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

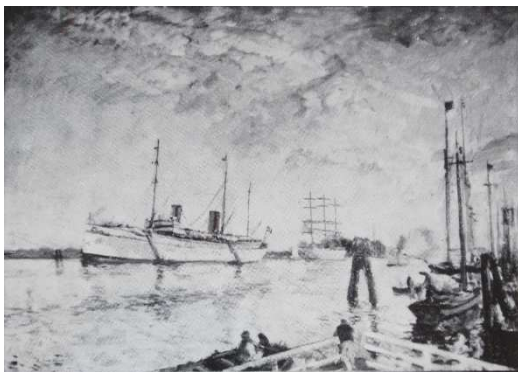
Provenienz: Auktionshaus Lucien, Paris, 3.6.2018, Lot 96, Abb. S. 34



WVZ-Nr. 128

Blick auf Travemünde vom Priwall, um 1919, 34 x 41 cm, Öl auf Karton, Bezeichnet u. r. "Ulrich Hübner", Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Prado, Lübeck, 4.7.2015

**WVZ-Nr. 129**

Die Kaiseryacht „Hohenzollern“ vor Travemünde, 1912, Verbleib unbekannt

Lit.: N.N. 1932c

Ausst.: Gedächtnisausstellung in der Kunsthandlung Nöhning 1932

Provenienz: Privatbesitz Lübeck

Im Vergleich zur vorangegangenen WVZ-Nr. rückt die Hohenzollern hier stärker in den Bildmittelgrund und das Gemälde kommt damit einem Schiffsporträt deutlich näher, als die anderen Darstellungen der kaiserlichen Yacht in Travemünde. Die Datierung erfolgt aufgrund der Liegezeiten der Yacht in Travemünde sowie aufgrund der Ähnlichkeit zur vorangegangenen WVZ-Nr.

**WVZ-Nr. 130**

Segler im Hafen, um 1912, 49 x 68,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner“, Privatbesitz

**WVZ-Nr. 131**

„Am Hafen“, 1912, 50 x 75 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1912“; auf dem Keilrahmen: „1913 Nr. 4 Am Hafen Ulrich Hübner“ Klebezettel: Kunstkabinett R.N. Ketterer Slg. 38, 372, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie Inv. Nr. KM Slg. 38

Lit.: Rasche 1955 – Schreiner 1973, S. 204, Nr. 423 – Doede 1977, Nr. 140 – Schreiner 1990, S. 157, Nr. 279

Vermutlich ist der Lübecker Hafen dargestellt und nicht wie im Bestandskatalog aus Hannover angegeben der Rostocker Hafen. Die größere Version der gleichen Ansicht kam 2006 im Auktionshaus Villa Grisebach in die Auktion, wurde dort auf 1916 datiert und Hafen Lübeck benannt.



WVZ-Nr. 132

Hafen von Lübeck, um 1912, 98 x 128 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l., Verbleib unbekannt

Provenienz: Sammlung Pelikan, Hannover – Hauswedell & Nolte 6.6.1985 Lot 6 – Sotheby's London 26.11.1986 – Leo Spik Auktion Nr. 542, Oktober 1987 Nr.158 Leo Spik Auktion 550, Oktober 1989, Nr. 129, Abb Tafel 55 – Villa Grisebach 27.5.2006, Lot 210, S. 107 – Bolland & Marotz, Bremen, 12.4.2008, Lot 733



WVZ-Nr. 133

„Lübeck (Morgensonne)“, 1912, 100 x 140 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner 1912“, Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus, Inv. Nr. 1942/1041

Lit.: Doede 1977, Nr. 139

Ausst.: Berlin 1912, 24. Ausstellung der Berliner Secession Nr. 121 – Berlin 1932, Nr. 296

Provenienz: Privatbesitz Travemünde



WVZ-Nr. 134

Lübeck, Hafen, 1912, 80 x 100 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Hübner 1912“, Verbleib unbekannt

Lit.: Blühm 1988, S. 35, Nr. 15

Ausst. Exposición de arte alemán 1913 der Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande in Buenos Aires (Aufkleber rückseitig) – Lübeck 1988, Nr. 15

Provenienz: Privatbesitz Lübeck

Das Gemälde ähnelt der vorangegangenen WVZ-Nr. sehr stark, ist jedoch kleinformatiger und hat den Blickwinkel weiter nach rechts verschoben. Als wichtigste Erkennungspunkte im Panorama der Stadt Lübeck sind bei beiden Gemälden die Türme des Holstentores und des Domes im Hintergrund deutlich zu identifizieren.

**WVZ-Nr. 135**

Hamburger Hafen, 1912, 80 x 100 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner 1912“, Verbleib unbekannt

Lit.: Doede 1977, Nr. 138

Provenienz: Sammlung Werner Goedecke, Hamburg

Die Betitelung als „Kieler Hafen“ bei Doede 1977 ist nicht schlüssig, da es das einzige bekannte Gemälde aus Kiel wäre und Hübner das Motiv des Industriehafens in diesem Jahr mehrmals in Hamburg festgehalten hat.

**WVZ-Nr. 136**

Hamburger Hafen, 1912, 110 x 170 cm, Öl auf Leinwand, Kunsthandlung Sabatier, Verden

Provenienz: Internationales Kunstauktionshaus 12.3.1932, Nr. 266 – Auktionshaus Stahl, Hamburg, 25. April 2015, Lot 449

**WVZ-Nr. 137**

Hamburger Hafen, 1912, 86,5 x 106,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner 1912“, Privatbesitz

Ausst.: Kampen 2012

Provenienz: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 16.4.2011 – Galerie Herold, Hamburg.



WVZ-Nr. 138

Stadt und Eisenbahn I, 1912, 101 x 140,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u.l. „Ulrich Hübner /1912“, Kunsthandlung Seidel & Sohn, Potsdam

Ausst.: München 1912 Nr. 88 möglich; Berlin 1912-1913 – Hannover 1942

Provenienz: Sammlung Pelikan, Hannover – Auktionshaus Hauswedell & Nolte, Hamburg, 6.6.1985 Lot 656

Im Vergleich zur vorangegangenen Katalognummer ist das Gemälde detaillierter ausgearbeitet.



WVZ-Nr. 139

Eisenbahn und Stadt II, 1912, 70,5 x 99,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u.l. „U. Hübner. 1912.“, Verbleib unbekannt

Lit.: Bothe 1987, S. 230-231

Ausst.: München 1912 Nr. 88 möglich – Galerie Michaels Haas Berlin 1980, Nr. 32 – Berlin 1981, Nr. 173 – Berlin 1987, Nr. 122 – Lübeck 1988, Nr. 18

Zwar trägt das Gemälde den Titel „Stadt und Eisenbahn II“, jedoch ist im Vergleich zur folgenden WVZ-Nr. die malerische Anlage sehr summarisch und wenig ausgearbeitet. Auch das etwas kleinere Format lässt den Schluss zu, dass die nachfolgende Katalognummer die weiter entwickelte Fassung dieser großformatigen Studie ist. Hübner stellt hier einen Teil der Berliner Eisenbahn dar. Die Gleisanlagen wie auch die nicht näher zu identifizierenden Gebäude im Hintergrund lassen jedoch keinen Schluss auf die genaue Örtlichkeit zu bzw. legen nahe, dass Hübner kein konkretes Stadtbild festhält. Nach Bothe steht Hübner in dieser Darstellung formal Hans Baluschek, malerisch aber Monet nahe. Sein Hauptinteresse liegt dabei weder auf den technischen noch auf den topographischen Details sondern auf der Darstellung von Geschwindigkeit und der Atmosphäre am Stadtrand.

**WVZ-Nr. 140**

Landhaus und Garten, 1912, 86,7 x 99 cm, Öl auf
Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner. 1912“,
Privatbesitz

Provenienz: Privatbesitz

1913



WVZ-Nr. 141

„Marzlandschaft“, 1913, 62 x 76 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner“ auf dem Keilrahmen betitelt „1913. Marzlandschaft Ulrich Hübner.“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Leo Spik Auktionen, Berlin, 19.9.2013, Lot 87



WVZ-Nr. 142

Hafen von Travemünde, 1918, 68 x 87 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1918“, Berlinische Galerie - Zustiftung der Dr. Jörg Thiede-Stiftung, 2014, BG-M 12124/14

Provenienz: Leo Spik Auktionen, Berlin, 26.6.2003, Lot 135 – Stiftung Dr. Jörg Thiede, Berlin

**WVZ-Nr. 143**

Travemünde, 1913, 69,5 x 94,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner 13“, Privatbesitz

Provenienz: Privatbesitz

**WVZ-Nr. 144**

Travemünde, 1913, 100 x 135 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. dat. u. l. „Ulrich Hübner“, Privatbesitz

Provenienz: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 13.9.2008, Lot 290

**WVZ-Nr. 145**

Im Hafen von Travemünde, 1913, 99 x 128,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner / 1913“, Privatbesitz

Lit.: Blühm 1988, S. 37, Nr. 19

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 19

Provenienz: Privatbesitz



WVZ-Nr. 146

„Die Reede von Travemünde, Studie, 1913, 77 x 99,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner 1913“, Privatbesitz

Lit.: Wolf 1914

Ausst.: Berlin 1913, Frühjahrsausstellung der Berliner Secession, Nr. 141 – München 1914, Nr. 103

Im Vergleich mit der folgenden Katalognummer, sind geringfügige Abweichungen im Vorder- und Hintergrund festzustellen. Die grobe Pinselführung, sowie die an vielen Stellen zum Teil großflächig durchscheinende Leinwand legen deshalb nahe, dass es sich um einer ersten Fassung zur folgenden WVZ-Nr. handelt, die skizzenhafte verblieben ist. Dennoch wurde diese Fassung in Berlin und München ausgestellt.



WVZ-Nr. 147

Reede von Travemünde, 80 x 100 cm, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1913“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Schloss Ahlden, Ahlden/Aller, 13.5.1995, Lot 2163 – Ebd., September 2013, Lot 1209



WVZ-Nr. 148

„Strandbild“, 1913, bez. u. l. „Ulrich Hübner/ 1913“, Verbleib unbekannt

Lit.: Plietzsch 1916b, S. 195

**WVZ-Nr. 149**

An der Trave, 1913, 60 x 80 cm, Öl auf Leinwand,
bez. u. r. „Ulrich Hübner 1913.“, Verbleib
unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Bolland & Marotz,
Bremen, 19.6.2004, Lot 640

**WVZ-Nr. 150**

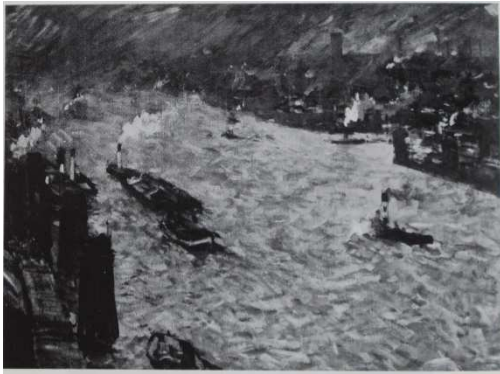
„Lübeck“, 1913, 109 x 135 cm, Öl auf Leinwand,
bez. u. l. „Ulrich Hübner“; o.l. „Ulrich Hübner
1913“ diverse Aufkleber rückseitig auf dem
Keilrahmen, Privatbesitz

Lit.: N.N. 1913/14, S. 16 – N.N. 1913f

Ausst.: Mannheim 1913 Nr. 164 – Berlin 1913,
Caspers Kunstsalon am Kurfürstendamm – Berlin
1913, 26. Ausstellung der Berliner Secession
möglich – Hamburg 1914 unter dem Titel
„Krähenteich in Lübeck“ – Lübeck 1988, Nr. 20

Provenienz: Privatbesitz

Die Ansicht des Doms über den Krähenteich
hinweg gehört zu den wenigen Stadtporträts, die
Hübner Lübeck gewidmet hat. Die
Ausstellungsbeteiligungen des Gemäldes an der
Berliner Secessionsausstellung 1913 und in der
Galerie Commeter gehen auf die entsprechenden
Hinweise auf dem Keilrahmen zurück. Lediglich
die Teilnahme in Hamburg, lässt sich bisher durch
eine Rezension belegen. Im Berliner Katalog von
1913 ist das Gemälde nicht verzeichnet,
möglicherweise wurde das Gemälde zwar
eingeliefert, aber nicht ausgestellt oder außer
Katalog gezeigt.



WVZ-Nr. 151

Hamburger Hafen, 1913, 68 x 93 cm, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt

Provenienz: Leo Spik Auktionen, Berlin, Dezember 1982, Nr. 104, o.Abb. (Datierung 1913; Maße: 72x95cm) möglich – Auktionshaus Galerie Bassenge, Berlin, Auktion 45, Nr. 5372 –Ebd., Auktion 46, Nov. 1985, Nr. 5385



WVZ-Nr. 152

Villa Aby S. Warburg in Travemünde, 1913, 58,42 x 88,9 cm, Verbleib unbekannt

Provenienz: Leo Spik Auktionen, Juni 1984, Nr. 148 – ebd. Oktober 1985, Nr. 150 – Kunsthandlung Westphal, Berlin – Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin 25.11.1989

Das Haus lag in der direkten Nachbarschaft Hübners in der Kaiserallee 48



WVZ-Nr. 153

Im Garten, 1913, 81 x 100 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1913“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Karl & Faber Auktionen, München, 7.6.2013, Lot 965



WVZ-Nr. 154

Wäscheplatz, um 1913, 60 x 75,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Hübner“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus City Nord, Hamburg, 24.3.2018, Lot 1375

1914

**WVZ-Nr. 155**

„Heißer Tag in Hamburg“, 1914, Verbleib unbekannt

Lit.: N.N. 1932c, S. 80

Ausst.: Berlin 1932, Nr. 314 – Lübeck 1932

Provenienz: Salon Cassirer – Hamburg Kunstverein
– Ernst Blunck, Lübeck

**WVZ-Nr. 156**

Hamburger Hafen, um 1914, 49,2 x 60,8 cm, Öl auf Malpappe, Verbleib unbekannt

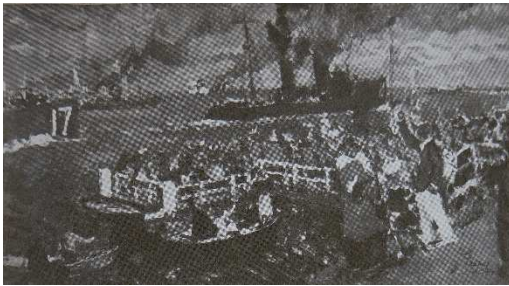
Provenienz: Auktionshaus Bassenge Berlin,
27.5.2006, Lot 6699

**WVZ-Nr. 157**

„Hamburg“, 1914, Verbleib unbekannt

Lit.: Mittenzwey 1914/15

Ausst.: München 1914, Nr. 104



WVZ-Nr. 158

Abfahrt der Torpedoboote am 26. Juli 1914 in Travemünde, 1914, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „!26.Juli! U.H. 1914“, Verbleib unbekannt

Lit.: Kleibömer 1918

Ausst.: Berlin 1915, Ausstellung von Werken der Mitglieder und Gäste der Königlichen Akademie der Künste, Nr. 231 – Lübeck 1918 – Berlin 1929, Hundert Jahre Berliner Kunst im Schaffen des Vereins Berliner Künstler, Nr. 659

Das Gemälde weicht auf den ersten Blick wenig von Hübners Regattaansichten ab. Lediglich die Rauchwolken der Torpedoboote künden von der Besonderheit des Sujets. Die genaue Datierung des Gemäldes verdeutlicht zudem, dass Hübner sich durchaus der historischen Bedeutung der Kriegserklärung vom 28. Juli bewusst war. In Zusammenhang mit dem einzigen Gemälde, das Kriegsgeschehen aufgreift stehen eine Reihe von Grafiken, die Hübner für die Zeitschrift *Kriegszeit* schuf.



WVZ-Nr. 159

Travemünde vom Priwall aus, nach 1913, 60,5 x 80 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner“, Privatbesitz

Die Datierung ergibt sich durch die Beschriftung „Bei den Kolonnaden Hamburg 1913“ auf dem Keilrahmen, die nahe legt, dass der Keilrahmen zuvor 1913 für ein Gemälde mit dem entsprechenden Titel verwendet wurde. Demnach ist die Ansicht Travemündes nach 1913 entstanden.



WVZ-Nr. 160

Potsdam, 1914, bez. u. l. „U.H. 1914“, Verbleib unbekannt

Lit.: Plietzsch 1916b, S. 193

**WVZ-Nr. 161**

Travemünder Yachthafen, 1914, Verbleib
unbekannt

Lit.: Lindtke 1957, nach S. 88

Provenienz: Gesellschaft zur Beförderung
gemeinnütziger Tätigkeiten

1915



WVZ-Nr. 162

Parklandschaft bei Potsdam, 1915, 54,8 x 36,1cm,
Öl auf Holz, bez. u. r. „U. Hübner /1915“,
Privatbesitz

Provenienz: Kunsthandlung H Sagert & co., Berlin
– Auktionshaus Dr. Irene Lehr, Berlin, 28.4.2012

Dem Motiv und der Komposition zufolge, gehört die kleine Tafel eher dem Frühwerk an. Die Datierung auf 1915 und das kleine Format machen deutlich, dass es sich eher um ein privates Interesse an der direkten Umgebung handelt. 1914 war Hübner nach Neubabelsberg gezogen und hat die Umgebung als Sujet entdeckt. Die Wege greift er jedoch nach zwei kleinformatischen Ansichten nicht wieder auf. Vgl. lfd. Nr. 467. Größere Arbeiten aus Griebnitzsee, Wannsee und Potsdam wenden sich anderen Motiven zu.



WVZ-Nr. 163

Studie, Weg, um 1915, 41 x 32 cm, Öl auf
Malpappe, bez. o.r. „U. Hübner“, Privatbesitz

Provenienz: Leo Spik Auktionen, Dezember 1983,
Nr. 140, Tafel 36

Diese kleine Studie entstand vermutlich im Zusammenhang mit der vorangegangenen WVZ-Nr.



WVZ-Nr. 164

Potsdam, 33 x 45cm, Öl auf Leinwand auf Karton,
bez. u. l. „Ulrich Hübner/Potsdam“, Verbleib
unbekannt

Provenienz Auktionshaus Dannenberg, Berlin,
14.3.2014, Lot 3727

**WVZ-Nr. 165**

Schloss Glienicke, um 1915, 89 x 59 cm, Öl auf Leinwand, Berlinische Galerie - Zustiftung der Dr. Jörg Thiede-Stiftung, 2014, BG-M 12133/14

Provenienz: Leo Spik Auktionen, 7.10.1999, Lot 155 (o.Abb.) – Dr. Jörg Thiede Stiftung, Berlin

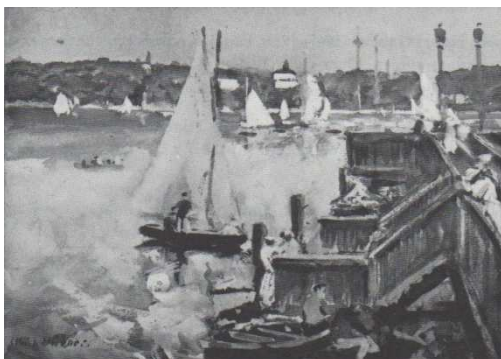
Die Datierung geht auf die Entdeckung Potsdams und seiner Umgebung als Bildmotiv zurück. Ungewöhnlich für Hübner sind die zwei Staffagefiguren im Vordergrund, die aufgrund des misslichen Größenverhältnis sowie der Komposition biedermeierlich wirken.

**WVZ-Nr. 166**

Alter Markt in Potsdam mit Stadtschloß, 1915, 42,7 x 51 cm, Öl auf Leinwand auf Malpappe, bez. u. r. „Ulrich Hübner / 1915“, Verbleib unbekannt

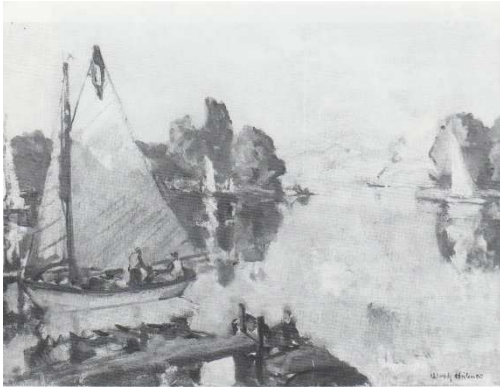
Ausst.: Berlin 1917-1918

Provenienz: Galerie Bassenge 8.12.1989, Lot 6230

**WVZ-Nr. 167**

Studie, Segelboote auf der Havel, 17,7 x 24,3 cm, Deckfarben auf Papier, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

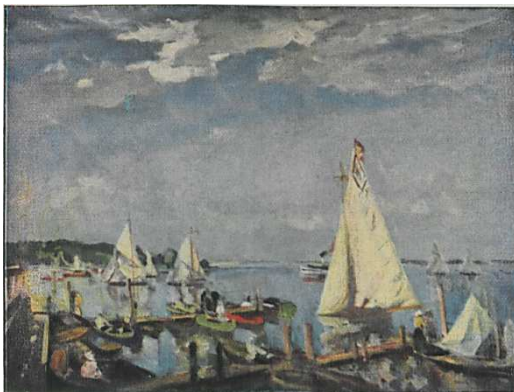
Provenienz: Auktionshaus Galerie Bassenge, Berlin, Dezember 1987



WVZ-Nr. 168

An der Havel bei Potsdam, um 1915, 53 x 57 cm,
Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner“,
Verbleib unbekannt

Provenienz: Leo Spik Auktionen, Juni 1993, Nr.
157



WVZ-Nr. 169

„Segelschiffe am Wannensee“, um 1915, Verbleib
unbekannt

Lit.: Stahl 1924/25, S. 385

Die Datierung erfolgt durch die motivische wie
malerische Ähnlichkeit zu nachweisbar datierten
Werken dieses Jahres.



WVZ-Nr. 170

Sommertag in Wannsee, 48 x 73 cm, Öl auf
Karton, bez. u. l., Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Van Ham, Köln,
19.10.1994, Lot 1493a



WVZ-Nr. 171

Landungsbrücke Wannsee, 65 x 85 cm (RM), Öl
auf Leinwand, Verbleib unbekannt

Provenienz: Merry Old England Auktionshaus,
Garmisch-Partenkirchen, Januar 2017, Nr. 201

**WVZ-Nr. 172**

Aussichtsterrasse am Wannensee, um 1915, 50 x 70 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Galerie Bassenge, Berlin, 6.12. 1991, Lot 6605

**WVZ-Nr. 173**

Hafen Travemünde, 1915, 52 x 72 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner.1915“Rückseitig auf dem Keilrahmen „Travemünde Hafen 1915 1500 Mk“, Privatbesitz

Provenienz: Kunsthandlung Fey, Lübeck

**WVZ-Nr. 174**

Segelschiffe an einem Sommertag, um 1915, 62 x 88 cm, bez. u. r. „Ulrich Hübner“, Privatbesitz

Provenienz: Auktionshaus Christie's, South Kensington 2.12.1998, Lot 139

Die Datierung geht auf die Ähnlichkeit zu der vorangegangenen WVZ-Nr. zurück.

**WVZ-Nr. 175**

Im Hafen Travemünde, um 1915, 68,8 x 94,6cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Museum der bildenden Künste Leipzig

Die Datierung erfolgt aufgrund der motivischen und malerischen Nähe zu WVZ-Nr. 173.



WVZ-Nr. 176

Boote im Hafen von Travemünde, um 1915, 66 x 92 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“

Provenienz: Auktionshaus Schwab, Mannheim, 4.8.2018, Lot 400646



WVZ-Nr. 177

Hafen Travemünde, um 1915, 32 x 44 cm, Öl auf Holz, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Galerie Negelein, Kiel

Lit.: Paczkowski und Schulte-Wüwer 2008, Abb. 53

Ausst.: Wertheim 2008

Provenienz: Leo Spik Auktionen, 23.3.2000, Lot 158



WVZ-Nr. 178

„Sommertag“, 1915, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1915, Königliche Akademie der Künste zu Berlin: Ausstellung von Werken der Mitglieder und Gäste der Akademie, Nr. 48

Die Datierung erfolgt aufgrund der Ausstellung und ist als spätest mögliche Angabe zu verstehen. Ähnliche Motive unter gleichem Titel sind 1909, 1910 und 1918 datiert nachweisbar. Das vorliegende Motiv wurde 1933 als Postkarte des „Winterhilfswerk des Deutschen Volkes“ von der Volkswohlfahrt reproduziert.

**WVZ-Nr. 179**

Hafen Travemünde, 1915, 55,5 x 75,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner.1915“, Privatbesitz

**WVZ-Nr. 180**

Im Hafen, 1915, 58,42 x 78,74 cm, bez. u. r. „Ulrich Hübner /15“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Stephan Welz & Co Johannesburg, Auktion 15.4.1991, Lot 408

**WVZ-Nr. 181**

„Am Strande“, um 1915, Verbleib unbekannt

Lit.: Plietzsch 1916b, S. 192

Die Datierung dieser wie auch der drei nachfolgenden Gemälde geht aus der Veröffentlichung im Februar 1916 im o.g. Aufsatz von Eduard Plietzsch hervor. Die undatierten bzw. durch die Reproduktion nicht genauer datierbaren Gemälde müssen deshalb bis spätestens Ende 1915 fertig gestellt worden sein.

**WVZ-Nr. 182**

„Hafenszene“, um 1916, Verbleib unbekannt

Lit.: Plietzsch 1916b, S. 192

Zur Datierung vgl. WVZ-Nr. 181



WVZ-Nr. 183

„November, Lübeck“, um 1916, Verbleib unbekannt

Lit.: Plietzsch 1916b, S. 194

Zur Datierung vgl. WVZ-Nr. 181



WVZ-Nr. 184

„Hausboot auf der Havel“, um 1915, Verbleib unbekannt

Lit.: Plietzsch 1916b, S. 196 – Wirth 1982, S. 181

Zur Datierung vgl. WVZ-Nr. 181.

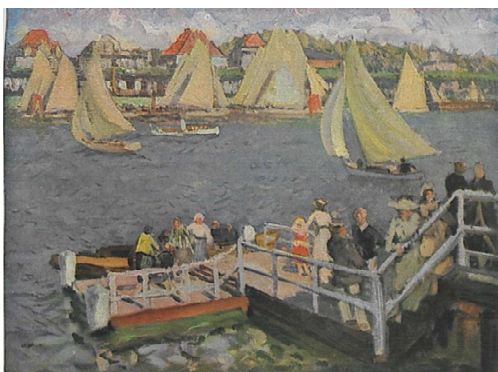
1916



WVZ-Nr. 185

„Regatta in Travemünde“, um 1916, 34 x 50 cm, Öl auf Preßholz, bez. u. r. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Galerie Commeter, Hamburg, 23.11.1933, Lot 438

**WVZ-Nr. 186**

„Regatta in Travemünde“, um 1916, Verbleib unbekannt

Lit.: Stahl 1924/25, S. 387 – Neckels 1916, S. 45

Provenienz: Kunsthandlung Sabatier, Verden

**WVZ-Nr. 187**

Hafenansicht, 1916, 80 x 100 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner/1916“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Bergmann, Erlangen, März Auktion 2007, Lot 718 – Auktionshaus Kastern, Hannover, 22.9.2007, Lot 1365 – Auktionshaus Stahl, Hamburg, 21.11.2009, Lot 140

**WVZ-Nr. 188**

Schiffe und Boote vor Travemünde, 1916, 80 x 100 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l., Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Hauswedell & Nolte, Hamburg, 9.6.2001, Lot 1372 – Auktionshaus Stahl, Hamburg, 14.2.2004 Lot 40 – Kunsthandlung Sabatier, Verden



WVZ-Nr. 189

Hamburger Hafen, 1916, 60,5 x 80,3 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1916“, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie Inv. Nr. KM Slg. N 40

Lit.: Schreiner 1973, Nr. 424 – Schreiner 1990, S. 157-158, Nr. 280

Ausst.: Aurich 1982, Nr. 4 – Baden-Baden 1985, Nr. 37 – Leningrad 1985, Nr. 61 – Lübeck 1988, Nr. 21



WVZ-Nr. 190

Hamburg, 1916, Verbleib unbekannt

Lit.: Plietzsch 1916a, S. 274 – Servaes 1916, S. 176

Ausst.: Berlin 1916, Zweite Ausstellung der Freien Secession Nr. 78

Die Datierung bezieht sich auf das Ausstellungsdatum. Die große malerische Ähnlichkeit zu WVZ-Nr. 142 macht eine frühere Entstehung möglich. Der Standpunkt ist hier zwar verändert, die dunstige Atmosphäre ist aber eine markante Übereinstimmung.



WVZ-Nr. 191

„Alte Fregatte“, 1916, Verbleib unbekannt

Lit.: Scheffler 1916, S. 332

Ausst.: Freie Secession Berlin 1916, Nr. 80

Provenienz: Salon Cassirer – H. Täubler

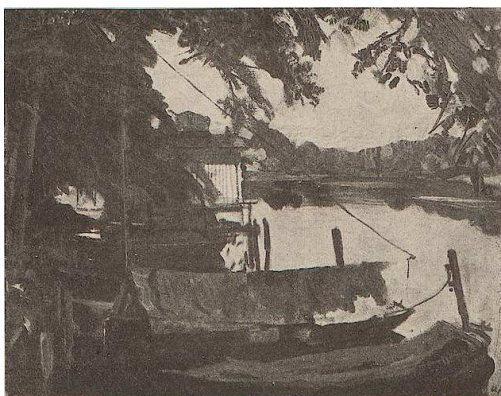
Die Datierung bezieht sich auf das Ausstellungsdatum und ist damit das spätmöglichste Entstehungsdatum.

**WVZ-Nr. 192**

„Landhäuser“, bez. u. r. „U.H. 16“

Ausst.: Berlin 1917-1918, Nr. 18

1917

**WVZ-Nr. 193**

„Am Glienicker See“, 1917, Verbleib unbekannt

Lit.: Elias 1918, S. 237

Ausst.: Berlin 1917-1918, Nr. 16 unter dem Titel „An der Havel“; Düsseldorfer 1918, Nr. 677 im Katalog unter dem Titel „Potsdam“, abgebildet mit der Bildunterschrift „Bootshaus am Griebnitzsee“



WVZ-Nr. 194

„Abend an der Havel bei Potsdam“, 1917, 60,5 x 75,5cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner./1917“ Rückseitig auf dem KR mit Bleistift: „No 42 (Abend an der Havel bei Potsdam) 3500 Mk“, SMBPK Alte Nationalgalerie, Inv. Nr. A II 267

Lit.: Nationalgalerie Berlin 1926, S. 48 – Nationalgalerie Berlin 1928, S. 53 (fälschlich) – Paul-Pescatore und Rave 1933, S. 13 – Brauner 1976, S. 41 und 147 – Nationalgalerie Berlin 1986, Nr. 20, Tafel 153

Ausst.: Düsseldorfer 1918, Nr. 675 – Berlin 1976, Nr. 44

Provenienz: Erworben vom Preuß. Staat aus der Großen Berliner Kunstausstellung im Kunstpalast Düsseldorf 1918



WVZ-Nr. 195

Brauhausberg - Potsdam im Winter, 1917, 59 x 74 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner / 1917“, Privatbesitz

Lit.: Vollmar 1923, Nr. 2

Ausst.: Berlin 1917 möglich – Berlin 1917–1918 möglich – Berlin 1923, Frühjahrsausstellung der Freien Secession, möglich – München 1925, Nr. 2216 möglich

Provenienz Leo Spik Auktionen, Berlin, Dezember 1980, Nr. 113, Tafel 58 – Ebd. März 1993, Nr. 118, Tafel

Die genannten Ausstellungsbeteiligungen liegen nahe, da es sich um ein singuläres und nur einmalig überhaupt nachweisbares Motiv bei Hübner handelt, sind jedoch nicht abschließend belegt, da jeweils nur der Titel genannt wird.



WVZ-Nr. 196

Neubabelsberg im Schnee, 65,6 x 82 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1917“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Bolland & Marotz, Bremen, 27.10.1989, Lot 772 – Kunsthandlung Westphal, Berlin

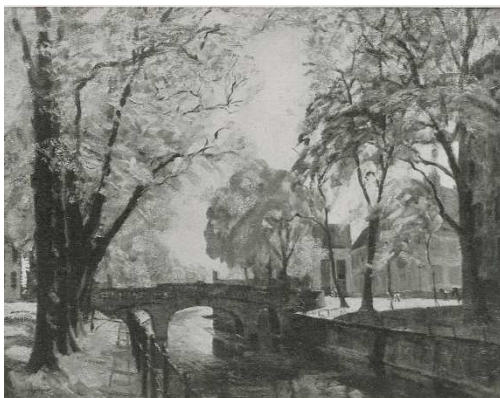
Es ist in dem Gemälde das gleiche Bootshaus dargestellt, wie in WVZ-Nr. 177.

**WVZ-Nr. 197**

„Potsdam“, 1917, Verbleib unbekannt

Lit.: Elias 1918, S. 236

Ausst.: Berlin 1917-1918 möglich

**WVZ-Nr. 198**

„Am Kanal in Potsdam“, 1917, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Lit.: Beth 1918, S. 55

Ausst.: Berlin 1917

**Kat.-Nr. 199**

„Die Friedenskirche in Potsdam“, 1917, Verbleib unbekannt

Lit.: Elias 1918, S. 239

Ausst.: Berlin 1917-1918, Nr. 34 möglich; falls zutreffend, lautet die bekannte Provenienz: Salon Cassirer – Ed. Arnold



WVZ-Nr. 200

Das Brandenburger Tor in Potsdam, 1917

60 x 75 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. "U.H.17" u. r. "Ulrich Hübner", Stiftung Stadtmuseum Berlin
Inv.Nr. GEM 70/6

Lit.: Berlin-Museum 1980 – Pfefferkorn 1982, Nr. 48 – Stiftung Stadtmuseum Berlin 2004, Nr. 240

Ausst.: Berlin 1917-1918 Nr. 15 (möglich) –Berlin 1980, Berlin-Museum, Potsdam und seine Umgebungen, Nr. 128 – Berlin 1982, Nr. 48 – Lübeck 1988 Nr. 22

Provenienz: Salon Cassirer – J. Casper – Rudolph Lepke 23.2.1932, Lot 125 – Privatbesitz



WVZ-Nr. 201

Stiller Abend im Küstenhafen mit Segelschiff, 1917, 80 x 100 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner / 1917“, Galerie Herold, Sylt

Provenienz: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 14.2.2004, Lot 39, S. 15



WVZ-Nr. 202

Travemünde vom Priwall gesehen, um 1917, 72 x 86 cm, Verbleib unbekannt

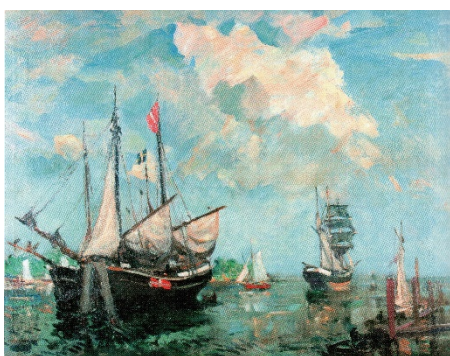
Provenienz: Privatbesitz – Auktionshaus Hauswedell & Nolte, Hamburg 5.12.2008, Lot 379

**WVZ-Nr. 203**

Segler vor Travemünde, 1917, 70 x 135 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner /1917“, Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1932, Nr. 321 – Lübeck 1988, Nr. 23

Provenienz: Carl Brügman (1932) – Auktionshaus Schloss Ahlden, Ahlden/Aller, 3.12.2017 – Auktionshaus Galerie Bassenge, Berlin, 2.6.2018, Lot 8186

**WVZ-Nr. 204**

Segler vor Travemünde, um 1917, 70 x 95 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Lit.: Blühm 2008, S.98, Abb. 55

Ausst.: Wertheim 2008

Provenienz: Galerie Negelein, Kiel

**WVZ-Nr. 205**

Segler vor Travemünde, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Privatbesitz

Provenienz: Privatbesitz



WVZ-Nr. 206

Schiffe im Hafen, um 1917, 50 x 69 cm, Öl auf Hartfaser, bez. u. r. „Ulrich Hübner.“, Galerie Herold, Sylt

Provenienz: Auktionshaus Stahl, Hamburg, November 2011, Lot 108



WVZ-Nr. 207

Fischerboote in Travemünde, 1917, 46 x 56,6 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Provenienz: Kunsthandlung Fey, Travemünde

Rückseitig findet sich ein Verweis auf die Kunsthandlung Nöhring. Die Datierung geht auf die motivische Übereinstimmung mit den WVZ-Nr. 182, 189 und 187 zurück. Aufgrund der lockeren Auffassung und dem kleineren Format ist anzunehmen, dass dieses Gemälde als Studie für die ähnlichen Ansichten von 1917 entstand.



WVZ-Nr. 208

„Vier Segelschiffe“, 1917, 60,5 x 72,5 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Privatbesitz

Ausst.: Berlin 1917-1918, Nr. 17

Provenienz: Auktionshaus Dr. Hill Köln, 2005

Rückseitig befinden sich auf dem Keilrahmen zwei Fragmente von Etiketten: links „No. 17 Vier Segelschiffe“ rechts: „Vier Segelschiffe“. Diese Aufkleber erbringen den Nachweis für die Ausstellungsbeteiligung des Gemäldes im Kunstsalon Cassirer und geben damit auch den spätest möglichen Entstehungszeitpunkt an. Diese Datierung wird zusätzlich gestärkt durch die Übereinstimmung mit WVZ-Nr. 187, 189 und 190

**WVZ-Nr. 209**

Schiffe im Travemünder Hafen, 1917, 80 x 100 cm,
Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1917“, u.
l. „Ulrich Hübner 17“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Galerie Commeter, Hamburg,
29.4.1939 – ebd am 27.4.1940

**WVZ-Nr. 210**

Travemünde / verso Terrasse, 37 x 45,5 cm, Öl auf Karton, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Privatbesitz

Provenienz: Leo Spik Auktionen, 29.6.2000, Lot 125



WVZ-Nr. 211

Auf der Trave, 1917, 57 x 76 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l.: „Ulrich Hübner 1917“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Hauswedell & Nolte, Hamburg, 10.6.1988, Lot 544, Abb Tafel 49

Laut Auktionskatalog 1988 ist das Gemälde rückseitig auf 1916 datiert.



WVZ-Nr. 212

Blick auf Travemünde von der Travemünder Landstraße, 1917, 80 x 100 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l.: „Ulrich Hübner 17“, Privatbesitz

Ausst.: Lübeck 1932 (möglich)

Provenienz: Auktionshaus Bolland & Marotz, Bremen, 9.12.1995, Lot 667 – Kunsthandel Norddeutschland

Es ist aufgrund der Maße, Signaturdetails und Beschreibung anzunehmen, dass dieses Gemälde übereinstimmt mit dem Bild „Blick auf Travemünde“, das 1932 in der Gedächtnisausstellung der Kunsthandlung Nöhning in Lübeck zu sehen war; sowie mit dem bei Bolland & Marotz am 6.6.1997, Nr. 655 o. Abb versteigerten Werk.



WVZ-Nr. 213

Gemeindehaus in Travemünde, 1917, 65 x 50 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r.: „Ulrich Hübner 17“, Privatbesitz

Ausst.: Berlin 1917-1918, Nr. 27

Provenienz: Salon Cassirer – Luzern Kunsthand. AG – Auktionshaus Koller, Zürich, 29.11.2010, Lot 6645 – Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin, 26.5.2011, Lot 743

Da Hübner diese Art von Architekturporträts selten gemalt hat, ist davon auszugehen, dass dieses Gemälde dem Werk „Gemeindehaus“, das 1909 als Katalognummer 111 in der Berliner Secession ausgestellt war, sehr ähnlich ist. Leider konnte dieses nicht nachgewiesen werden.

**WVZ-Nr. 214**

„Das Burgtor zu Lübeck“, 1917, 172,5 x 131,5 cm,
Öl auf Leinwand, Kaufmannschaft zu Lübeck

Lit.: Schaefer 1917 – Anthes 1920

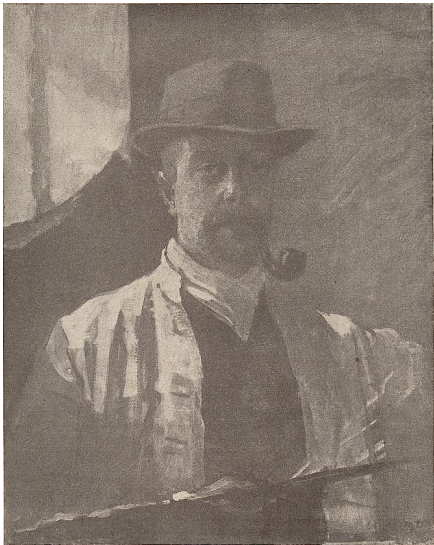
Provenienz: Auftragsarbeit, gestiftet durch Herrn
Eschenburg 1917.

**WVZ-Nr. 215**

„Aus dem Hamburger Hafen“, 1917, 100 x 130 cm,
Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner.17“,
Privatbesitz

Ausst.: Düsseldorf 1917, Nr. 648

Provenienz: Leo Spik Auktionen, April 1986, Nr.
170, Tafel 51



WVZ-Nr. 216

„Selbstbildnis“, 1917, Verbleib unbekannt

Lit.: Elias 1918, S. 238

Ausst.: Berlin 1917-1918, Nr. 32



WVZ-Nr. 217

Blumenstilleben, 1917, bez. u. r. „U.H.
[unleserlich]“ Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1917-1918, Nr. 19 – Berlin 1918,
Vierte Ausstellung der Freien Secession, Nr. 71
möglich

Ohne Abbildung

WVZ-Nr. 218

Vulkanwerft, 1917, Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1917-1918, Nr. 36

Provenienz: Salon Cassirer – Eduard Arnold (R.
Breslau) [so im Archiv Cassirer vermerkt]

Ohne Abbildung

WVZ-Nr. 219

Holländisches Viertel in Potsdam, 1917, Verbleib
unbekannt

Ausst.: Berlin 1917-1918, Nr. 20

Provenienz: Salon Cassirer – Kunsthalle Bremen

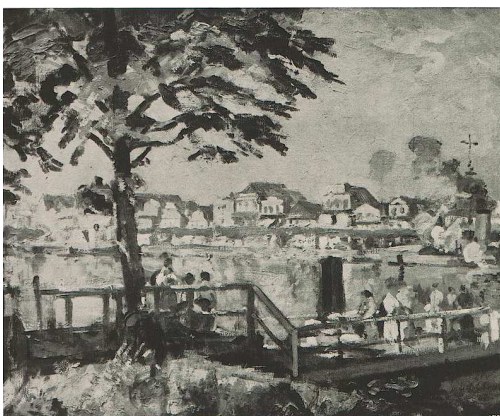
1918

**WVZ-Nr. 220**

Vorderreihe in Travemünde, 1918, 61,3 x 79 cm,
Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner/1918“,
Verbleib unbekannt

Lit.: Blühm 1988, S. 41, Nr. 24

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 24

**WVZ-Nr. 221**

„Travemünde“, 1918, Verbleib unbekannt

Lit.: Bendemann 1918, S. 169

Ausst.: Darmstadt 1918, Nr. 82

**WVZ-Nr.222**

Ansicht Travemünde, 1918, 54,5 x 65 cm, Öl auf
Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner 1918“,
Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Zofingen, 28.5.1999 –
Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin, 12.6.2004
Lot 145



WVZ-Nr. 223

Garten am Meer, 1918, Öl auf Leinwand, bez. u. dat. u. r. „Ulrich Hübner 1918“, Museum Wiesbaden

Provenienz: Salon Cassirer – Schaefer –
Erworben vom Museum Wiesbaden 1943 in
Wiesbaden

Der Eintrag in der Datenbank des Deutschen
Zentrum für Kulturgutverluste schließt eine
Zusammenhang mit NS-verfolgungsbedingtem
Entzug nicht aus. Vgl. auch WVZ-Nr. 242.



WVZ-Nr.224

Abendstimmung am Griebnitzsee, 1918, 60 x 80
cm, Öl auf Leinwand, Galerie Mutter Fourage,
Berlin

Ausst.: Berlin 1918, Nr. 72 möglich



WVZ-Nr. 225

Griebnitzsee mit Blick in Richtung Kaiserstraße,
1918, 66 x 93 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l.
„Ulrich Hübner/1918“, Privatbesitz

Provenienz: Auktionshaus Quentin, Berlin,
20.10.2012, Lot 44

**WVZ-Nr. 226**

Bootsverleih an der Havel, 39 x 49 cm, Öl auf Malpappe, bez. u. r. „U. Hübner“, Privatbesitz

Provenienz: Auktionshaus Schloss Ahlden, Ahlden/Aller, 1999 – Sigalas Kunst- & Auktionshaus Stuttgart 22.9.2000 – Auktionshaus Bolland & Marotz, Bremen, 9.10.2004, Lot 540 – Auktionshaus Stahl, Hamburg, 10.9.2005, Lot 45

Ohne Abbildung

WVZ-Nr. 227

Das Stadtschloß in Potsdam, 1918, 50 x 65 cm,
Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner 18“,
Privatbesitz

Ausst.: Berlin Akademie Frühjahrsausst. 1926,
Nr. 132 möglich

Provenienz: Leo Spik Auktionen, Berlin, 1984 –
Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin, 1993 –
Kunsthau Klewer, Berlin, 1994

Von diesem Gemälde existieren zwei weitere
 Fassungen. Die Unterschiede sind marginal,
 etwa in der Stelle der Signatur oder der
 rückseitigen Beschriftung festzumachen. Die
 Zuordnung zu Auktionen ohne Abbildung ist
 deshalb unsicher. Vgl. WVZ-Nr. 278 und 279

**WVZ-Nr. 228**

Alte Fahrt in Potsdam mit Blick auf die Nikolaikirche, 1918, 51 x 71 cm, Öl auf Leinwand, bez., Verbleib unbekannt

Provenienz: Leo Spik Auktionen, Berlin, 16.6.2005, Lot 109

Die Datierung ergibt sich aus der Übereinstimmung mit der vorhergehenden WVZ-Nr.

**WVZ-Nr. 229**

Stilleben, 1918, 60 x 75 cm, Öl auf Leinwand, bez. sign. und datiert zweifach u. r. und o.r., Verbleib unbekannt

Provenienz: Dobiaschowsky Auktionen Bern, Mai 2013, Lot 567; Ebd. November 2013 Lot 522.

1919



WVZ-Nr. 230

Ansicht Travemünde, um 1919, 51 x 75,5cm,
Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Koller, Zürich, 1.12.2009
Lot 3208 – ebd. 24.3.2010 Lot 6693 – Auktionshaus
Kaupp, Sulzburg 4.12.2010 Lot 2094 —
Auktionshaus Dr. Irene Lehr, 38. Auktion 27.4.2013,
Lot Nr. 272



WVZ-Nr. 231

Anlegestelle in Travemünde, 60 x 80,5 cm, Öl auf
Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner“, Verbleib
unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Galerie Bassenge, Berlin,
31.5.2014, Lot 8128, S. 116



WVZ-Nr. 232

An der Travemünder Bucht, um 1919, 35 x 50 cm,
bez. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Galerie Commeter, Hamburg,
23.4.1937 – ebd. 20.11.1937

**WVZ-Nr. 233**

„Graues Wetter“, 1919, 70 x 102 cm, bez. u. r.
 „Ulrich Hübner 1919.“ Rückl. auf Etikett auf dem
 Keilrahmen betitelt, Verbleib unbekannt

Provenienz: Galerie Widmer Auktionen, St. Gallen,
 18.10.2013 Nr. 48

Dieses datierte Gemälde ist die Grundlage für die
 Datierung der zwei vorangegangenen WVZ-Nr.

**WVZ-Nr. 234**

Travemünde, 1919, 62 x 80 cm, Öl auf Preßpappe,
 bez. u. l. „Ulrich Hübner /1919“, Privatbesitz

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 25

Provenienz: Auktionshaus Schlüter, Hamburg

**WVZ-Nr. 235**

Vorderreihe Travemünde, 1919, 80,3 x 100,3 cm, Öl
 auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner / 1919“,
 Privatbesitz

Provenienz: Kunsthandlung Fey, Lübeck



WVZ-Nr. 236

Am Meer, 1919, 50 x 75,5 cm, Öl auf Leinwand,
bez. u. l. „Ulrich Hübner 1919.“, Verbleib
unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Villa Grisebach Berlin,
30.6.2001, Lot264



WVZ-Nr. 237

„Strand Travemünde“, 1919, Verbleib unbekannt

Lit.: Waldmann 1919

Provenienz: Paul Schmitz, Bremen (1919)



WVZ-Nr. 238

Schiffe vor Travemünde, 1919, 100 x 125 cm, Öl auf
Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1919“,
Privatbesitz

**WVZ-Nr. 239**

Im Hafen von Travemünde, 1919, 49 x 73 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. "Ulrich Hübner 1919", Privatbesitz

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 26

Provenienz: Kunsthandlung Fey – Leo Spik
Auktionen, Dezember 1983, Nr. 140, Tafel 36

**WVZ-Nr. 240**

Rudolf Hübner im Atelier, 1919, 75,5 x 60 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner 1919“, Privatbesitz

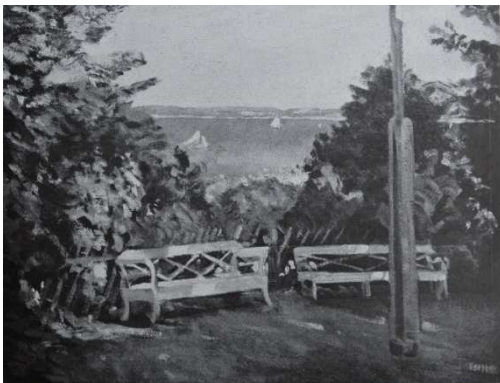
Lit.: Blühm 1988, S. 15, Abb. 16



WVZ-Nr. 241

„Die schwarze Madonna, Stilleben“, 1919, Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1919, Nr. 63 – Berlin 1920, Sommerausstellung der Freien Secession, Nr. 98 unter dem Titel „Stilleben mit Madonna“ – Berlin 1932, Nr. 312 unter dem Titel „Schwarze Madonna, Stilleben“



WVZ-Nr. 242

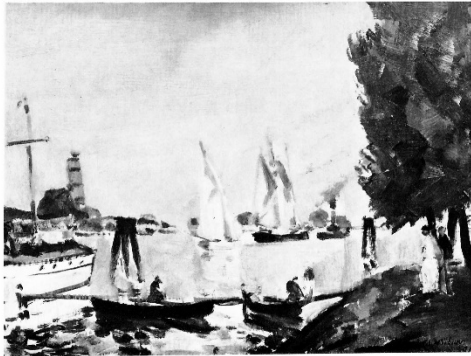
Garten in Travemünde, 1914/1919, 60 x 75 cm, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt

Lit.: Waldmann 1927, S. 624, Abb. 360

Provenienz: Ketterer Kunst, München, 18.5.2018, Lot 76

Das bei Waldmann verzeichnete Gemälde wurde vermutlich nach 1927 von Hübner überarbeitet und signiert und datiert. Die Datierung wird deshalb auf 1919 festgelegt und nicht von Waldmann übernommen. Vgl. auch WVZ-Nr. 223.

1920



WVZ-Nr. 243

„Travemünde I (Studie)“, 1920, 38 x 51 cm, Öl auf
Pappe, Niedersächsisches Landesmuseum
Hannover, Landesgalerie Inv. Nr. 430/1932

Lit.: Schreiner 1973, Nr. 425 – Schreiner 1990, S.
158, Nr. 281

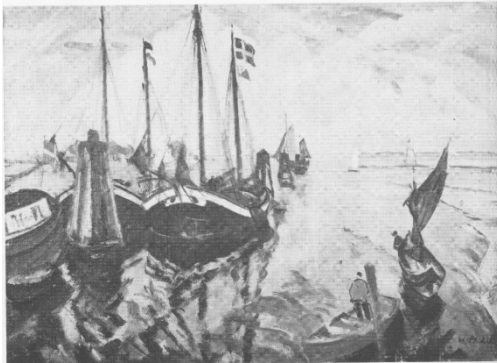
Ausst.: Hannover 1920, Nr. 45 – Hannover 1933,
Nr. 135 – Hannover 1957, Nr. 71

Provenienz: Erworben aus der Ausstellung
Hannover 1933

**WVZ-Nr. 244**

Travemünde, 1920, 70 x 92 cm, Öl auf Leinwand,
Privatbesitz

Lit.: N.N. 1921



WVZ-Nr. 245

„An der Elbmündung“, 1920, 64 x 90 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. "U.H.20.", Verbleib unbekannt

Lit.: Stahl 1924/25, S. 390 – Blühm 1988, S. 42, Nr. 27

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 27

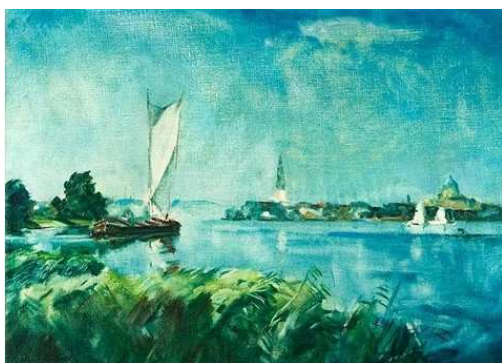
Provenienz: Privatbesitz



WVZ-Nr. 246

Dampferanlegestelle mit Schiffen, um 1920, 52,7 x 41 cm, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Mehlig, Plauen,
22.5.2009 – Auktionshaus Dannenberg, Berlin,
19.3.2010 Lot 1408



WVZ-Nr. 247

„Die Havel bei Potsdam“, 1920, 50,5 x 70,5 cm, Privatbesitz

Ausst.: Berlin 1924, Frühjahrsausstellung,
Preußische Akademie der Künste, Nr. 87

Provenienz: Auktionshaus Dr. Irene Lehr 24.4.2010,
Lot 235

**WVZ-Nr.248**

Wannsee, um 1920, 61 x 75 cm, Öl auf Leinwand,
Verbleib unbekannt

Provenienz: Leo Spik Auktionen, Oktober 1995, Nr.
150 – Auktionshaus Bolland & Marotz, Bremen,
7.4.1995, Lot 1780.

**WVZ-Nr. 249**

Segelboot, um 1920, 40 x 29 cm, Öl auf
Hartfaserplatte, bez. u. r., Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Satow, Satow 11.9.2011,
Lot 216

**WVZ-Nr. 250**

Schiff auf der Havel, um 1920, 33 x 47 cm, Öl auf
Malpappe, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Berlinische
Galerie - Zustiftung der Dr. Jörg Thiede-Stiftung,
2014, BG-M 12127/14

Provenienz: Stiftung Dr. Jörg Thiede

**WVZ-Nr. 251**

Die Havel bei Potsdam mit Nikolai- und
Heiliggeistkirche, um 1920, bez. u. l. „Ulrich
Hübner“, Verbleib unbekannt

Die Abbildung dieses Gemäldes stammt aus einer
unbekannten Quelle und befindet sich im
Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz in der Akte der
Künstlerdokumentation Ulrich Hübner.

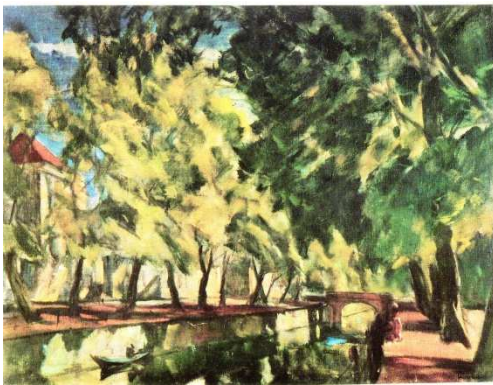


WVZ-Nr. 252

Havel vor Potsdam, um 1920, 72 x 51,5 cm, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1981, Nr. 172

Provenienz: Privatbesitz



WVZ-Nr. 253

Potsdamer Stadtkanal, um 1920, 80,5 x 105 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz Potsdam (bei Giersberg/Schendel 1982)

Lit.: Giersberg 1982, S. 40, Nr. 59



WVZ-Nr. 254

Selbstbildnis, um 1920, 75,5 x 60 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner“, Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus, Inv.Nr. 1921/122

Lit.: Blühm 1988, S. 43, Nr. 28

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 28

Provenienz: Geschenk von Herrn G.G. Stolterfoht, 1921

**WVZ-Nr. 255**

Stilleben, Studie, 30 x 24 cm, Öl auf Karton, bez. u. r. „U. Hübner“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Dannenberg, Berlin, 14.3.2014, Lot 3603

Ohne Abbildung

WVZ-Nr. 256

„Bildnis meiner Tochter“, 1920, Verbleib unbekannt

Ausst.: Hannover 1925, Nr. 117 – Hannover 1929, Nr. 168 – Berlin 1932, Nr. 297 – Hannover 1933, Nr. 136

1921

**WVZ-Nr. 257**

Blick auf Travemünde vom Priwall, 1921, 97 x 130 cm, Öl auf Holz, bez. u. l. „Ulrich Hübner 1921“, Privatbesitz



WVZ-Nr. 258

Segelboote Travemünde, um 1921, 80 x 100 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. [übermalt] „Ulrich Hübner“, Kunsthandlung Seidel und Sohn, Berlin

Die ähnliche Auffassung des Segelbootes wie bei der vorangegangenen WVZ-Nr. begründet die Datierung dieses wie auch des folgenden Gemäldes.



WVZ-Nr. 259

Segelboot, um 1921, 80 x 100 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Kunsthandlung Westphal, Berlin

1922



WVZ-Nr. 260

„Brandenburger Tor Berlin“, um 1922, Verbleib unbekannt

Lit.: Cohen 1931, S. 50

Ausst.: Essen 1931

**WVZ-Nr. 261**

St. Niklas, Prag, 1922, 60 x 49 cm, Öl auf Malpappe auf Holz, bez. u. r. „Ulrich Hübner 22“, Privatbesitz

Bei diesem Gemälde handelt es sich um ein Singulär im Werke Hübners. Eindeutig zeigt es die Kuppel und den Glockenturm von St. Niklas in Prag. Eine Reise dorthin oder weitere dort entstandene Werke lassen sich bisher jedoch nicht feststellen. Möglicherweise handelt es sich um eine Auftragsarbeit, die anhand einer Postkarte oder Fotografie entstanden ist.

**WVZ-Nr. 262**

Parkstraße in Potsdam, um 1922, 37,5 x 60 cm, Öl auf Malpappe, bez. u. r. und u. l. jeweils „Ulrich Hübner“, Privatbesitz

Provenienz: Auktionshaus Dannenberg, Berlin, 22.9.2007, Nr.1407

**WVZ-Nr. 263**

Kanal in Potsdam, um 1922, 69,5 x 92 cm, Öl auf Leinwand, Berlinische Galerie - Zustiftung der Dr. Jörg Thiede-Stiftung, 2014, BG-M 12179/14

Provenienz: Stiftung Dr. Jörg Thiede, Berlin

Provenienz: Auktionshaus Christie's, London, 11.9.2003, Lot 23 – Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin, 12.6.2004, Lot 157



WVZ-Nr. 264

Hamburger Fleet, um 1922, 87 x 73 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 29

Provenienz: Leo Spik Auktionen, April 1981, Tafel 66, Nr. 151 – Leo Spik Auktionen, Dez. 1983, Nr. 141, Tafel 39 – Dörling 1987 – Kunsthandlung Westphal, Berlin – Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin 2.6.1989

1923



WVZ-Nr. 265

„Fischmarkt in Potsdam“, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Lit.: Scheffler 1923b, S. 289

Ausst.: Berlin 1923, Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste

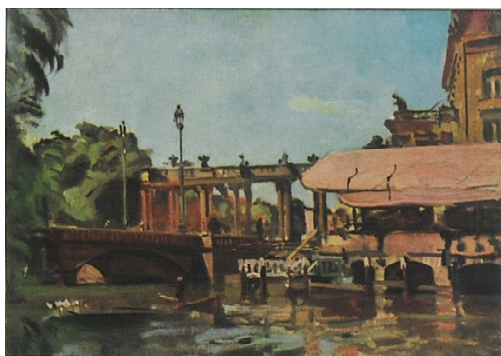
**WVZ-Nr. 266**

Die Binnenalster in Hamburg, um 1923, 79,5 x 101 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Verbleib unklar

Lit.: Vollmar 1923, Nr. 5

Ausst.: Lübeck 1988, S. 45, Nr. 30

1924

**WVZ-Nr. 267**

„Potsdamer Havelbrücke“, um 1924, Verbleib unbekannt

Lit.: Stahl 1924/25, S. 389

**WVZ-Nr. 268**

„Fährdampfer“, um 1924, Verbleib unbekannt

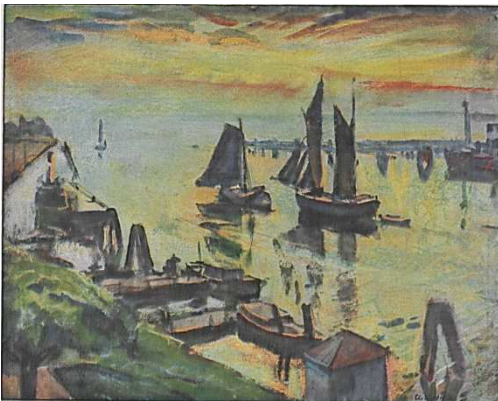
Lit.: Stahl 1924/25, S. 388



WVZ-Nr. 269

„Im Hafen von Hamburg“, um 1924, Verbleib unbekannt

Lit.: Stahl 1924/25, S. 391



WVZ-Nr. 270

„Reede von Travemünde“, um 1924, Verbleib unbekannt

Lit.: Stahl 1924/25, S. 392



WVZ-Nr. 271

Brandenburgisches Spargelfeld, um 1924, 76 x 106 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Provenienz: erworben vom Künstler nach 1924

**WVZ-Nr. 272**

Stilleben, um 1924, Verbleib unbekannt

Lit.: Blühm 1988, S. 13, Abb. 13

Ausst.: Berlin 1932, Nr. 310

**WVZ-Nr. 273**

„Selbstbildnis“, Verbleib unbekannt

Ausst.: Hannover 1925, Nr. 116

1925



WVZ-Nr. 274

Potsdam im Winter, 70 x 100 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l., Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin, Mai 2011, Lot 221 – Leo Spik Auktionen, Berlin, 08.12.2011, Nr. 68



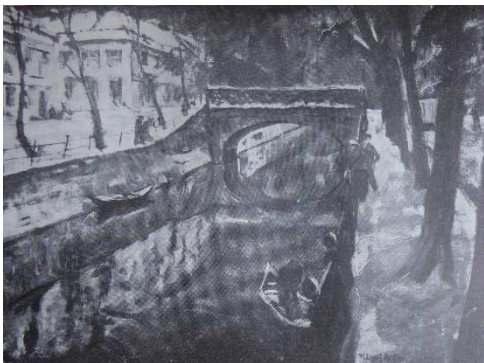
WVZ-Nr. 275

Blick von der Havel auf Potsdam, um 1925, 69 x 91 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. "Ulrich Hübner", Stiftung Stadtmuseum Berlin Inv.Nr. GEM 79/18

Lit.: Stiftung Stadtmuseum Berlin 2004, Nr. 241

Ausst.: Berlin 1980, Berlin-Museum, Potsdam und seine Umgebung, Nr. 129 – Berlin 1982, Nr. 49 – Lübeck 1988, Nr. 32

Provenienz: Kunsthandlung Klewer, Berlin



WVZ-Nr. 276

„Potsdam, Kanal im Schnee“, um 1925, Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1925, Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste, Nr. 99

1926

**WVZ-Nr. 277**

Stadtschloß Potsdam, um 1926, Öl auf Leinwand,
SMBPK Alte Nationalgalerie - Kriegsverlust

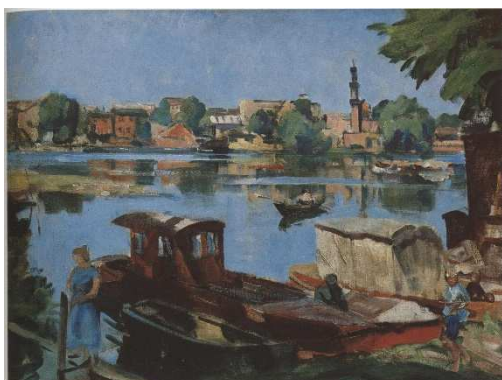
Ausst.: Berlin 1926, Frühjahrsausstellung der
Akademie der Künste, Nr. 132 möglich

Vgl. WVZ-Nr. 211. Die geringfügigen Unterschiede
im Bild, bei der Signatur und der rückseitigen
Beschriftung begründen die Aufnahme aller drei
Versionen in das Werkverzeichnis.

**WVZ_Nr. 278**

Stadtschloß Potsdam, um 1926, 50 x 65,5 cm, Öl
auf Leinwand, Verbleib unbekannt

Provenienz: Auctionata Fine Arts Potsdam
11.4.2014, Lot 41

**WVZ-Nr. 279**

Havel bei Potsdam, um 1926, 70 x 91 cm, Öl auf
Leinwand, Verbleib unbekannt

Ausst.: Lübeck 1988, S.49, Nr. 33

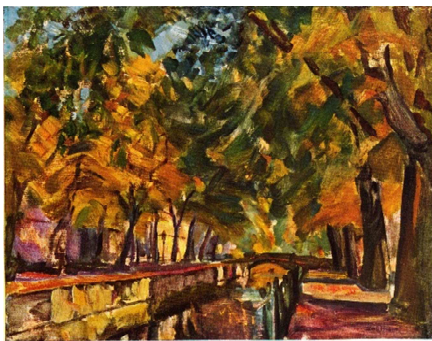
Provenienz: Galerie Reinhard Lippek, Berlin



WVZ-Nr. 280

„An der Havel (Potsdam)“, um 1926, Verbleib unbekannt

Ausst.: Hannover 1927, Nr. 136 mit Abb.



WVZ-Nr. 281

„Kanal in Potsdam“, um 1926, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Lit.: Dresdner 1926, S. 3



WVZ-Nr. 282

Brücke im Berliner Tiergarten, um 1926, Verbleib unbekannt

Lit.: N.N. 1962, S. 5 mit Abb.

Provenienz: Gerd Rosen Auktion 39 November 1962

**WVZ-Nr. 283**

Berlin Jannowitzbrücke, um 1926, 52 x 71,5 cm

Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“,
Privatbesitz

Provenienz: Galerie Commeter, Hamburg,
2.4.1938, Lot 104 – Leo Spik Auktionen, Berlin,
April 1994, Nr. 133 – Auktionshaus Villa
Grisebach, Berlin, 11.12.1987, Lot 83, unter dem
Titel "Elbbrücke in Dresden", aber offensichtlich
handelt es sich um einen Fehler in der Betitelung

**WVZ-Nr. 284**

Havelkanal in Berlin, um 1926, 60 x 58 cm, Öl auf
Leinwand, bez., Verbleib unbekannt

Provenienz: Auktionshaus Nagel, Stuttgart
26.9.1990, Lot 2223 – Auktionshaus Galerie
Bassenge, Berlin, 29.11.2013, Lot 6230

**WVZ-Nr. 285**

„Friedrichstraße Berlin“, um 1926, 70,5 x 60 cm,
Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner“,
Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1928, Frühjahrsausstellung der
Akademie der Künste, Nr. 97 möglich – Lübeck
1988, Nr. 34

Provenienz: Kunsthandlung F. Döring, Hamburg
1989 – Leo Spik Auktionen, 12.3.2005, Nr. 107

1927



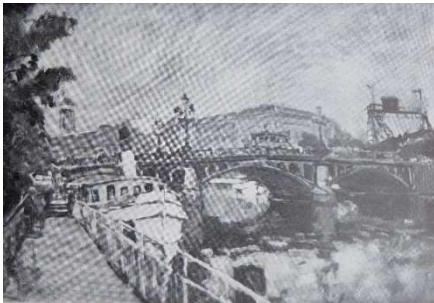
WVZ-Nr. 286

Blick auf die Waisenstraße, 1927, 80,5 x 60 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. "Ulrich Hübner.27.", Stiftung Stadtmuseum Inv.Nr. GEM 69/10

Lit.: Blühm 1988, S. 19, Nr. 35 – Stiftung Stadtmuseum Berlin 2004, Nr. 242

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 35

Provenienz: Leo Spik Auktionen, Berlin, 1969, Nr. 92



WVZ-Nr. 287

„Jannowitzbrücke in Berlin“, um 1927, Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1927, Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste, Nr. 154

Das Motiv der Jannowitzbrücke entdeckt Hübner Ende der 1920er Jahre und wiederholt es einige Male. Auf der Frühjahrsausstellung 1927 in der Berliner Akademie stellte er gleich zwei Gemälde davon aus, wovon das zweite jedoch nicht eindeutig identifizierbar ist. Auch 1931 widmet er sich diesem Motiv, deutet darin aber schon auf einen sachlicheren sowie gleichzeitig expressiveren Stil an.



WVZ-Nr. 288

„An der Planitz Potsdam“, 1927, Verbleib unbekannt

Lit.: Werner 1932, S. 94

Ausst.: Berlin 1932, Nr. 313

Provenienz: Salon Cassirer – S. Stern

**WVZ-Nr. 289**

„Segelboote bei Potsdam“, Öl auf Holz, Verbleib unbekannt

Provenienz: Sammlung Schwarz, Auktion Paul Graupe in Berlin, Katalogausschnitt ohne Jahresangabe im ZASMB

**WVZ-Nr. 290**

Sommertag am Griebnitzsee, 95 x 120 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Galerie Harkort, Berlin

Provenienz: Privatbesitz – Auktionshaus Schuler, Zürich, 13.12.2013, Lot 3445

Dargestellt ist nicht der Wannensee, wie in der Auktion 2013 betitelt, sondern der Griebnitzsee. Die Bezeichnung des Gemäldes wurde vom Auktionshaus fälschlicher Weise verwendet.

**WVZ-Nr. 291**

Das Potsdamer Schauspielhaus, um 1927, 50 x 69,5 cm, Öl auf Preßspan, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Lit.: Doede 1977, S. 100, Tafel 141– Wirth 1990, S. 72

Ausst.: Lübeck 1988, Nr. 36

Provenienz: Privatbesitz Berlin (1988)



WVZ-Nr. 292

Alte Hafenanlage Potsdam, 1927, 48,5 x 37 cm,
Gouache, bez. u. l. „UH27“, Privatbesitz

Provenienz: Auktionshaus Dr. Irene Lehr, Berlin,
25.4.2009, Los 198



WVZ-Nr. 293

„Aus dem Garten Dr. Jakob Goldschmidt“,
Neubabelsberg, 1927, Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1930, Nr. 82 unter dem Titel „Aus
dem Garten I.G. in Neubabelsberg“ mit Abb. –
Hannover 1931, Nr. 161 unter dem Titel „Aus dem
Garten I.G. in Neubabelsberg“ – Berlin 1932, Nr.
315

1928



WVZ-Nr. 294

Sankt Pauli Landungsbrücken, 1928, 67,2 x 92,5 cm,
Öl auf Leinwand, bez. u. l. und u. r. „Ulrich Hübner“,
Niedersächsisches Landesmuseum Hannover,
Landesgalerie, Inv. Nr. KM 162/1929

Lit.: Schreiner 1973, Nr. 426 – Schreiner 1990, S.
158, Nr. 282

Ausst.: Berlin 1928, Frühjahrsausstellung der
Akademie der Künste Nr. 96; Hannover 1929, Nr.
165, S. 20 – Lübeck 1988 Nr. 37

**WVZ-Nr. 295**

Elblandschaft, um 1928, 64 x 165 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Galerie Herold Hamburg

Provenienz: seit 1928 nach Schenkung des Künstlers in der Kunsthalle Bremen – Auktionshaus Stahl
26.6.2010, Lot 78

Dargestellt ist das Sagebieler Fährhaus, elbabwärts.

1929



WVZ-Nr. 296

Spreeaufhaus an der Waisenbrücke, um 1929, 60 x 80 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. Ulrich Hübner, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. GEM 72/6

Lit.: Stiftung Stadtmuseum Berlin 2004, Nr. 243

Ausst.: Berlin 1929, Ausstellung der Deutschen Kunstgemeinschaft unter dem Titel „Das schöne Berlin“

Provenienz: Galerie Nierendorf, Berlin



WVZ-Nr. 297

„Inselbrücke“, um 1929, Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1929, Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste, Nr. 92 möglich – Hannover 1929, Nr. 166 möglich – München 1930, Nr. 1137 möglich – Berlin 1931, Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste, Nr. 98

Die Datierung geht auf die Nennung eines Gemäldes in den Ausstellungen in München, Hannover und Berlin 1929 zurück. Nachweisbar ist dieses Gemälde erst 1931 mit Abbildung im Katalog der Akademieausstellung in Berlin 1931.

**WVZ-Nr. 298**

Stadtansicht, um 1929, 80 x 102 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner“, Verbleib unbekannt

Provenienz: Leo Spik Auktionen, Berlin, 10.12.2015, Lot 89

Das Gemälde steht als Unikat in Hübners Werk. Der Vordergrund weist seine typische Auffassung der städtischen Wasserwege auf. Die stark flächige Darstellung des architektonischen Hintergrundes ist dabei besonders auffällig, im Vergleich zu der vorangehenden WVZ-Nr. findet keine Staffelung zugunsten der Perspektive statt. Hier begegnen sich Hübners Wasserlandschaft und seine seltenen Darstellungen der Großstadt im Bild.

**WVZ-Nr. 299**

„Selbstbildnis“, 1929, Verbleib unbekannt

Lit.: Mark 1930, S. 270

Ausst.: Berlin 1930, Nr. 81 – Berlin 1931, Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste Nr. 97 möglich

**WVZ-Nr. 300**

„Ostseehafen“, um 1929, bez. u. l. „Ulrich Hübner“ Verbleib unbekannt

Ausst.: Berlin 1929, Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste, Nr. 91 – Berlin 1929 Hundert Jahre Berliner Kunst im Schaffen des Vereins Berliner Künstler, Nr. 658 möglich

Die Datierung ist zurückgehendend auf den Ausstellungsnachweis als spätest möglicher Entstehungszeitpunkt zu verstehen.



WVZ-Nr. 301

„Wannsee“, um 1929, 52 x 71 cm, Öl auf
Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner“,
Privatsammlung Norddeutschland

Ausst.: Berlin 1929 Hundert Jahre Berliner Kunst
im Schaffen des Vereins Berliner Künstler, Nr. 657

Provenienz: Senatspräsident Dr. Raehmel (1929) –
Leo Spik Auktionen, Berlin, März 1988 – Galerie
Koch-Westenhoff, Lübeck 1988



WVZ-Nr. 302

Sommerlicher Garten, um 1929, 67 x 92 cm, Öl auf
Leinwand, Verbleib unbekannt

Provenienz: Galerie Abels, Köln (ohne Jahr)

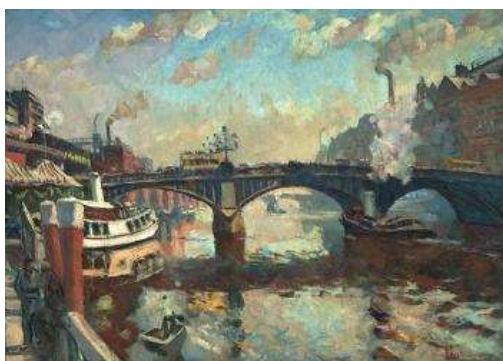
1930



WVZ-Nr. 303

Selbstbildnis, um 1930, 71 x 52,5 cm, Öl auf
Leinwand, bez. o.l. „Ulrich Hübner“, Museen für
Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck,
Inv.Nr. 2001/5

Provenienz: Privatbesitz Lübeck

**WVZ-Nr. 304**

„Alte Jannowitzbrücke“, 1931, 72 x 100 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. r. „Ulrich Hübner 1931“, Verbleib unbekannt

Ausst.: Hannover 1932, Nr. 34

Provenienz: Sammlung Pelikan – Auktionshaus Hauswedell & Nolte, Hamburg, 6.6.1985 Lot 658 – Auktionshaus Jeschke Van Vliet, Berlin, 19.11.2009, Lot 49, S. 30 – Kunsthandlung Westphal, Berlin – Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin, Juni 2012, Lot 385R

Auf dem Keilrahmen ist vermerkt: „Prof. U. Hübner Jannowitzbrücke Berlin“

**WVZ-Nr. 305**

„Max Liebermann die ‚Allee bei Dreilinden‘ malend“, 1930, Verbleib unbekannt

Lit.: Scheffler 1930, S. 254 – Blühm 1988, S. 17, Abb. 17

Ausst.: Berlin 1932, Nr. 299 möglich, unter dem Titel „Professor Liebermann im Wildpark“

**WVZ-Nr. 306**

Die Bremen und die Europa in Bremerhaven, um 1930, 60 x 80 cm, Öl auf Leinwand, bez. u. l. „Ulrich Hübner“, Schiffahrtsmuseum Bremerhaven

Lit.: Scholl 2010, S. 21 – Bongardt 2017, S. 35

Ausst.: Frühjahrsausstellung der Akademie Berlin 1930, Nr. 84 möglich

Provenienz: Auktionshaus Schoppmann, 4.9.2007, Lot 289

Die Datierung geht aus der Fertigstellung des Schiffes hervor.

Ohne Abbildung

WVZ-Nr. 307

Schloß Berlin, 1932, Verbleib unbekannt

Ausst.: Gedächtnisausstellung Berlin 1932, Nr. 301

Es ist das einzige Gemälde, das dieses prominente Motiv aus Berlin zeigt und zugleich das letzte nachweisbare Gemälde des Künstlers.

Abbildungsnachweis Werkverzeichnis

WVZ-Nr. 1-4: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 5: Kunst- und Auktionshaus Döbritz, Frankfurt a.M. – WVZ-Nr. 6-8: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 9: Hugo Helbing's Kunstauktion 21.10.1912, in: SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte WVZ-Nr. 10: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus – WVZ-Nr. 11: Echte und Feilchenfeldt 2011 – WVZ-Nr. 12: Berliner Secession, Ausst.-Kat. 1900 – WVZ-Nr. 13: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 14: Kunsthandlung Westphal, Berlin – WVZ-Nr. 15: Leo Spik Auktionen, Berlin, 29.6.2000, Lot 124, Tafel 35 – WVZ-Nr. 16: Blühm 1988, S. 11, Abb. 8 – WVZ-Nr. 17: Blühm 1988, S. 24, Nr. 4 – WVZ-Nr. 18: Berliner Secession, Ausst.-Kat. 1901 – WVZ-Nr. 19: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 20: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 13.9.2008, Lot 291 – WVZ-Nr. 21: Auktionshaus Prado, Lübeck – WVZ-Nr. 22: Privat – WVZ-Nr. 23: Rosenhagen 1902a, in: Kunst für Alle 17.1902, S. 444 – WVZ-Nr. 24: Berliner Secession, Ausst.-Kat. 1903, Nr. 91 – WVZ-Nr. 25: Vollmar 1923, Nr. 3 – WVZ-Nr. 26: Galerie Commeter 19.11.1938, Lot 90, Tafel VIII – WVZ-Nr. 27: Auktionshaus Bergmann, Erlangen, 10.3.2007, Nr. 717 – WVZ-Nr. 28: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 16.4.2011, Lot 121 – WVZ-Nr. 29: Auktionshaus Stahl, Hamburg, September 2011, Nr. 113 – WVZ-Nr. 30: Auktionshaus Schloss Ahlden, Ahlden/Aller, September 2013, Lot 1210 – WVZ-Nr. 31: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 32: Auktionshaus Schwerin, Schwerin, 26.5.2018 – WVZ-Nr. 33: Dobiaschofsky Auktionen, Bern, 3.5.1998 – WVZ-Nr. 34: Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin, 25.11.2000, Lot 245 – WVZ-Nr. 35: O'Gallerie, Portland – WVZ-Nr. 36: Internationale Kunstausstellung Düsseldorf, Ausst.-Kat. 1904 – WVZ-Nr. 37: Hugo Helbing's Kunstauktion vom 21. Oktober 1912, No. 34 – WVZ-Nr. 38: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 30.3.1996, Nr. 108 – WVZ-Nr. 39: Berliner Secession, Ausst.-Kat. 1904 – WVZ-Nr. 40: Deutscher Künstlerbund, Ausst.-Kat. 1905, Nr. 83 – WVZ-Nr. 41: Rosenhagen 1905a, in: Kunst für Alle, 20.1905, S. 532 – WVZ-Nr. 42: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 22.3.1997, Nr. 134 – WVZ-Nr. 43: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 44: Cuxhavener Auktionshalle, Cuxhaven – WVZ-Nr. 45: Deutscher Künstlerbund, Ausst.-Kat. 1905, Nr. 82 – WVZ-Nr. 46: Auktionskatalog Graupe 2.-3.11.1928, Tafel 4, Nr. 21, in SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte – WVZ-Nr. 47: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 48: N.N. 1906, in: The International studio. 30.1906, Heft 118, S. 171 – WVZ-Nr. 49-50: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 51: DAWO Auktionen, Saarbrücken, 30.9.2015, Lot 2 – WVZ-Nr. 54: N.N. 1907b, in: Kunst und Künstler 5.1907, S.118 – WVZ-Nr. 55: N.N. 1907a, Abb. nach S. 108 – WVZ-Nr. 56: Galerie J Friedmann Hamburg, Versteigerung bei Rudolf Lepke Berlin am 29.10.1912, Tafel 27 – WVZ-Nr. 57: SMBPK Nationalgalerie Fotograf Andres Kilger – WVZ-Nr. 58: Hugo Helbing's Kunstauktion vom 21. Oktober 1912, No. 35 – WVZ-Nr. 59: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 60: Vollmar 1923, Nr. 8 – WVZ-Nr. 61: Auktionskatalog Galerie J. Friedmann, Hamburg, Versteigerung: 29. Oktober 1912 in Rudolph Lepkes Kunstauktionshaus, Berlin W. Tafel 34 Nr. 46, in SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte – WVZ-Nr. 63: N.N. 1907a, Abb. S. 355 – WVZ-Nr. 64: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 27.9.2014, Lot 430, Abb. S. 141 – WVZ-Nr. 65: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 66: München 1907, Internationale Kunstausstellung der Secession, Nr. 60 – WVZ-Nr. 67-68: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 70: Auktion Lepke 7.4.1908 No. 133 – WVZ-Nr. 71: Dresden, Ausst.-Kat. 1908, in SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte – WVZ-Nr. 72: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 73: Berliner Secession, Ausst.-Kat. 1908 – WVZ-Nr. 74: Internationale Kunstausstellung München, Ausst.-Kat. 1908 – WVZ-Nr. 75: Schmidt 1908, in: Kunst für Alle, 23.1908, S. 410 – WVZ-Nr. 76: Auktionshaus Galerie Bassenge, Berlin, 3.6.1988, Lot 5691 – WVZ-Nr. 77: Auktionshaus Accademia Fine Art, Monaco, 19.3.2016, Lot 197 – WVZ-Nr. 78: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 79: Galerie J Friedmann Hamburg, Versteigerung bei R.Lepke Berlin am 29.10.1912, Tafel 28, in: SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte – WVZ-Nr. 80: Auktionshaus Quentin, Berlin, 26.4.2014, Lot 317 – WVZ-Nr. 81: Auktionshaus Prado, Lübeck, 27.5.2017 – WVZ-Nr. 82: Internationale Kunstausstellung München, Ausst.-Kat. 1909 – WVZ-Nr. 83: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 84: Blühm 1988, Abb. 20, S. 59 – WVZ-Nr. 85: Ketterer Kunst, München, 4.6.2003, Lot 492 – WVZ-Nr. 86: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 87: Bayrische Staatsgemäldesammlungen – WVZ-Nr. 88: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe – WVZ-Nr. 89: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 2.12.2000, Nr. 100 – WVZ-Nr. 90: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 91: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 16.4.2011, Lot 122 – WVZ-Nr. 92: SMBPK Nationalgalerie Fotograf Andres Kilger – WVZ-Nr. 93: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie – WVZ-Nr. 94: Meyer Antiquitäten & Auktionen, Münster – WVZ-Nr. 95: Auktionshaus Schloss Ahlden, Ahlden/Aller, Dezember 2017, Lot 1403 – WVZ-Nr. 96: Scheffler 1910b, in: Kunst und Künstler, 8.1910, Heft 9, S. 444 – WVZ-Nr. 97: Auktionshaus Schloss Ahlden, Ahlden/Aller, 5.5.2007, Lot 1607 – WVZ-Nr. 98: Privat – WVZ-Nr. 99-100: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 101: N.N. 1910g, in: n: Der Tag, Nr. 300, 23.12.1910, Illustrierte Unterhaltungsbeilage – WVZ-Nr. 102: Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach 1990, S. 149 – WVZ-Nr. 103: Vollmar 1923, Nr. 4 – WVZ-Nr. 104: Galerie J Friedmann Hamburg, Versteigerung bei R.Lepke Berlin am 29.10.1912, Tafel 49, Nr. 71, in: SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte – WVZ-Nr. 105: Auktionshaus Rotherbaum, Hamburg – WVZ-Nr. 106: Auktionskatalog Helbing 28.4.1913, in: SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte – WVZ-Nr. 107: N.N. 1911g, in: The International studio. 44.1911, S. 327 – WVZ-Nr. 108: Berliner Secession, Ausst.-Kat. 1911 – WVZ-Nr. 109: Privat – WVZ-Nr. 110: Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin, 1.12.2001, Lot 278 – WVZ-Nr. 111-112: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 113: N.N. 1911g, in: Der Tag, 29.4.1911 – WVZ-Nr. 114: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 115: Blühm 1988, S.34, Nr. 12 – WVZ-Nr. 116: Blühm 1988, S. 35, Nr. 13 – WVZ-Nr. 117: prometheus-Bildarchiv – WVZ-Nr. 118: N.N. 1932c in: Vaterstädtische Blätter, Altes und Neues aus Lübeck. Illustrierte Unterhaltungsbeilage der Lübeckischen Anzeigen. 1932, Heft 19, S. 80 – WVZ-Nr. 119: Auktion „Collection Hugo Reisinger“ 1916, Nr. 166 – WVZ-Nr. 120: Auktionshaus Dannenberg, Berlin, 25.3.2006, Lot 799 – WVZ-Nr. 121: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 122: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus – WVZ-Nr. 123: Berliner Secession, Ausst.-Kat. 1912 – WVZ-Nr. 124: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 125: Auktionshaus Bolland & Marotz, Bremen, 10.7.2010, Lot 640 – WVZ-Nr. 126: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 127: Auktionshaus Lucien, Paris, 3.6.2018, Lot 96, Abb. S. 34 – WVZ-Nr. 128: Auktionshaus Prado, Lübeck, 4.7.2015 – WVZ-Nr. 129: N.N. 1932c in: Vaterstädtische Blätter, Altes und Neues aus

Lübeck. Illustrierte Unterhaltungsbeilage der Lübecki-schen Anzeigen. 1932, Heft 19, S. 80 – WVZ-Nr. 130: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 131: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie – WVZ-Nr. 132: Auktionshaus Bolland & Marotz, Bremen, 12.4.2008, Lot 733 – WVZ-Nr. 133: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus – WVZ-Nr. 134: Blühm 1988, Nr. 15, S. 35 – WVZ-Nr. 135: Doede 1977, Nr. 138 – WVZ-Nr. 136: Kunsthandlung Sabatier, Verden – WVZ-Nr. 137: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 16.4.2011 – WVZ-Nr. 138: Kunsthandlung Seidel & Sohn, Potsdam – WVZ-Nr. 139: Blühm 1988, S. 39, Nr. 18 – WVZ-Nr. 140: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 141-146: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 147: Auktionshaus Schloss Ahlden, Ahlden/Aller, September 2013, Lot 1209 – WVZ-Nr. 148: Plietzsch 1916b, in: Kunst für Alle 31.1916, S. 195 – WVZ-Nr. 149: Auktionshaus Bolland & Marotz, Bremen, 19.6.2004, Lot 640 – WVZ-Nr. 150: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 151: Auktionshaus Galerie Bassenge, Berlin, Auktion 46, Nov. 1985, Nr. 5385 – WVZ-Nr. 152: Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin, 25.11.1989 – WVZ-Nr. 153: Karl & Faber Auktionen, München, 7.6.2013, Lot 965 – WVZ-Nr. 154: Auktionshaus City Nord, Hamburg, 24.3.2018, Lot 1375 – WVZ-Nr. 155: N.N. 1932c in: Vaterstädtische Blätter, Altes und Neues aus Lübeck. Illustrierte Unterhaltungsbeilage der Lübeckischen Anzeigen. 1932, Heft 19, S. 80 – WVZ-Nr. 156: Auktionshaus Galerie Bassenge, Berlin, 27.5.2006, Lot 6699 – WVZ-Nr. 157: Mittenzwey 1914/15, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 35.1914/15, S. 5 – WVZ-Nr. 158: Akademie der Künste, Ausst.-Kat. 1915, Nr. 25 – WVZ-Nr. 159: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 160: Plietzsch 1916b, in: Kunst für Alle 31.1916, S. 193 – WVZ-Nr. 161: Lindtke 1957, nach S. 88 – WVZ-Nr. 162: Auktionshaus Dr. Irene Lehr, Berlin, 28.4.2012 – WVZ-Nr. 163: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 164: Auktionshaus Dannenberg, Berlin, 133. Auktion 14.3.2014, Lot 3727 – WVZ-Nr. 165: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 166: Auktionshaus Galerie Bassenge, Berlin, 8.12.1989, Lot 6230 – WVZ-Nr. 167: Auktionshaus Galerie Bassenge, Berlin, Auktion 50, Dez. 1987 – WVZ-Nr. 168: Leo Spik Auktionen, Berlin, Juni 1993, Nr. 157 – WVZ-Nr. 169: Stahl 1924/25, in: Velhagen & Klasings Monatshefte, 39.1924/25, Bd.II, S.385 – WVZ-Nr. 170: Auktionshaus Van Ham, Köln, 19.10.1994, Lot 1493a – WVZ-Nr. 171: Old Merry Auktionshaus, Garmisch Partenkirchen – WVZ-Nr. 172: Auktionshaus Galerie Bassenge, Berlin, 6.12. 1991, Lot 6605 – WVZ-Nr. 173: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 174: Auktionshaus Christie's, South Kensington, 2.12.1998, Lot 139 – WVZ-Nr. 175: Museum der bildenden Künste Leipzig, Copyright Punctum/Bertram Kober – WVZ-Nr. 176: Auktionshaus Schwab, Mannheim, 4.8.2018, Lot 400646 – WVZ-Nr. 177: Blühm 2008, S. 96, Abb. 53 – WVZ-Nr. 178: Akademie der Künste, Ausst.-Kat. 1915 – WVZ-Nr. 179: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 180: Stephan Welz & Co Auktion, Johannesburg, 15.4.1991, Lot 408 – WVZ-Nr. 181-182: Plietzsch 1916b, in: Kunst für Alle 31.1916, S. 192 – WVZ-Nr. 183: Plietzsch 1916b, in: Kunst für Alle 31.1916, S. 194 – WVZ-Nr. 184: Plietzsch 1916b, in: Kunst für Alle 31.1916, S. 196 – WVZ-Nr. 185: Galerie Commeter 23.11.1933, Lot 438 – WVZ-Nr. 186: Kunsthandlung Sabatier – WVZ-Nr. 187: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 21.11.2009, Lot 140 – WVZ-Nr. 188: Auktionshaus Hauswedell & Nolte, Hamburg, 9.6.2001, Lot 1372 – WVZ-Nr. 189: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie – WVZ-Nr. 190: Servaes 1916, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 38.1916, S. 176 – WVZ-Nr. 191: Scheffler 1916, in: Kunst und Künstler, 14.1916, Heft 7, S. 332 – WVZ-Nr. 192: Salon Cassirer, Ausst.-Kat.1917, Nr. 18 – WVZ-Nr. 193: Elias 1918, in: Kunst und Künstler 16.1918, S. 237 – WVZ-Nr. 194: SMBPK Nationalgalerie Fotograf: Reinhard Saczewski – WVZ-Nr. 195: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 196: Auktionshaus Bolland & Marotz 27.10.1989, Lot 772 – WVZ-Nr.: 197 Elias 1918, in: Kunst und Künstler 16.1918, S. 236 – WVZ-Nr. 198: Beth 1918, in: Kunst für Alle, 33.1917-1918, S. 55 – WVZ-Nr. 199: Elias 1918, in: Kunst und Künstler 16.1918, S. 239 – WVZ-Nr. 200: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 201: Auktionshaus Stahl, Hamburg, 14.2.2004, Lot 39, S. 15 – WVZ-Nr. 202: Auktionshaus Hauswedell & Nolte, Hamburg, 5.12.2008, Lot 379 – WVZ-Nr. 203: Blühm 1988, S. 41, Nr. 23 – WVZ-Nr. 204: Blühm 2008, S. 98, Abb. 55 – WVZ-Nr. 205: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 206: Auktionshaus Stahl, Hamburg, November 2011, Lot 108 – WVZ-Nr. 207-208: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 209 Galerie Commeter 29.4.1939 – WVZ-Nr. 210: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 211: Auktionshaus Hauswedell & Nolte, Hamburg, 10.6.1988, Lot 544, Abb Tafel 49 – WVZ-Nr. 212-215: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 216: Elias 1918, in: Kunst und Künstler 16.1918, S. 238 – WVZ-Nr. 217: Salon Cassirer, Ausst.-Kat.1917, Nr. 19 – WVZ-Nr. 220: Blühm 1988, S. 41, Nr. 24 – WVZ-Nr. 221: Bendemann 1918, in: in: Deutsche Kunst und Dekoration, 42.1918, S. 169 – WVZ-Nr. 222: Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin, 12.6.2004 Lot 145 – WVZ-Nr. 223: Museum Wiesbaden – WVZ-Nr. 224-226: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 228: Leo Spik Auktionen, Berlin, 16.6.2005, Lot 109 – WVZ-Nr. 229: Dobiaschofsky Auktionen, Bern, 15.-18.5.2013, Lot 567 – WVZ-Nr. 230: Auktionshaus Dr. Irene Lehr, Berlin, 38. Auktion 27.4.2013, Lot Nr. 272 – WVZ-Nr. 231: Auktionshaus Galerie Bassenge, Berlin, 31.5.2014, Lot 8128, S. 116 – WVZ-Nr. 232: Galerie Commeter, Hamburg 23.4.1937 – WVZ-Nr. 233: Galerie Widmer Auktionen, St. Gallen, 18.10.2013 Nr. 48 – WVZ-Nr. 234-235: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 236: Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin, 30.6.2001, Lot 264 – WVZ-Nr. 237: Waldmann 1919, in: Kunst und Künstler, 17.1919, S. 178 – WVZ-Nr. 238-240: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 241: Katalogseite unbekannter Quelle, in: SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte – WVZ-Nr. 242: I.: Waldmann 1927, S. 624, Abb. 360; r.: Ketterer Kunst, München 18.5.2018, Lot 76 – WVZ-Nr. 243: Schreiner 1990, S. 158, Nr. 281 – WVZ-Nr. 244: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 245: Blühm 1988, S. 42, Nr. 27 – WVZ-Nr. 246: Auktionshaus Dannenberg, Berlin, 19.3.2010 Lot 1408 – WVZ-Nr. 247: Auktionshaus Dr. Irene Lehr, Berlin, 24.4.2010, Lot 235 – WVZ-Nr. 248: Leo Spik Auktionen, Berlin, Oktober 1995, Nr. 150 – WVZ-Nr. 249: Auktionshaus Satow, Satow, 11.9.2011, Lot 216 – WVZ-Nr. 250: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 251: SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte – WVZ-Nr. 252: Neuer Berliner Kunstverein 1981, Nr. 172 – WVZ-Nr. 253: Giersberg 1982, S. 40, Nr. 59 – WVZ-Nr. 254: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus – WVZ-Nr. 255: Auktionshaus Dannenberg, Berlin, 14.3.2014, Lot 3603 – WVZ-Nr. 257-259: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 260: Cohen 1931, in: Kunst für Alle, 47.1931, S. 50 – WVZ-Nr. 261-263: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 264: Leo Spik Auktionen, Berlin, Dez. 1983, Nr. 141, Tafel 39 – WVZ-Nr. 265: Scheffler 1923b, in: Kunst und Künstler, 21.1923, S. 289 – WVZ-Nr. 266: Blühm 1988, S. 45, Nr. 30 – WVZ-Nr. 267: Stahl 1924/25, in: Velhagen & Klasings Monatshefte, 39.1924/25, Bd.II, S. 389 – WVZ-Nr. 268: Stahl 1924/25, in: Velhagen & Klasings Monatshefte, 39.1924/25, Bd.II, S. 391 – WVZ-Nr. 269: Stahl 1924/25 in: Velhagen & Klasings Monatshefte, 39.1924/25, Bd.II, S. 392 – WVZ-Nr. 270: Stahl 1924/25 in: Velhagen & Klasings Monatshefte, 39.1924/25, Bd.II, S. 392 – WVZ-Nr. 271: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 272: Blühm 1988, S. 13, Abb. 13 – WVZ-Nr. 273: Kunstverein Hannover, Ausst.-Kat. 1925, Nr. 116 – WVZ-Nr. 274: Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin, Mai 2011, Lot 221 – WVZ-Nr. 275: Blühm 1988, S. 46, Nr. 32 – WVZ-Nr. 276: Akademie der Künste, Ausst.-Kat. 1925, Nr. 99

– WVZ-Nr. 277: Akademie der Künste, Ausst.-Kat. 1926, Nr. 132 – WVZ-Nr. 278: Auktionshaus Auctionata Fine Arts, Potsdam, 11.4.2014, Lot 41 – WVZ-Nr. 279: Blühm 1988, S. 49, Nr. 33 – WVZ-Nr. 280: Kunstverein Hannover, Ausst.-Kat. 1927, Nr. 136 – WVZ-Nr. 281: Dresdner 1926, in Studio. International Art (London), 92.1926, Heft 400, S. 3 – WVZ-Nr. 282: N.N. 1962, Der Tagesspiegel, Nr. 5217, 4.11.1962, S. 5 – WVZ-Nr. 283: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 284: Auktionshaus Galerie Bassenge, Berlin, 102, 29.11.2013, Lot 6230 – WVZ-Nr. 285: Leo Spik Auktionen, Berlin, 12.3.2005, Nr. 107 – WVZ-Nr. 286: Blühm 1988, S. 19, Nr. 35 – WVZ-Nr. 287: Akademie der Künste, Ausst.-Kat. 1927, Nr. 154 – WVZ-Nr. 288: Akademie der Künste, Ausst.-Kat. 1932, Nr. 313 – WVZ-Nr. 289: Sammlung Schwarz, Auktion Paul Graupe in Berlin, Katalogausschnitt ohne Jahresangabe, in: SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte – WVZ-Nr. 290: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 291: Wirth 1990, S. 72 – WVZ-Nr. 292: Auktionshaus Dr. Irene Lehr, Berlin, 25.4.2009, Los 198 – WVZ-Nr. 293: Akademie der Künste, Ausst.-Kat. 1930, Nr. 82 – WVZ-Nr. 294: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie – WVZ-Nr. 295: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 296: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 297: Akademie der Künste, Ausst.-Kat. 1931, Nr. 98 – WVZ-Nr. 298: Leo Spik Auktionen, Berlin, 10.12.2015, Lot 89 – WVZ-Nr. 299: Mark 1930, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 66.1930, S. 270 – WVZ-Nr. 299: Akademie der Künste, Ausst.-Kat. 1929, Nr. 91 – WVZ-Nr. 301: Aufnahme der Verfasserin – WVZ-Nr. 302: Ausst.-Kat der Galerie Abels, Köln (ohne Jahr), in: Privatarchiv – WVZ-Nr. 303: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus – WVZ-Nr. 304: Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin, Juni 2012, Lot 385R – WVZ-Nr. 305: Scheffler 1930 in: Kunst und Künstler, 28.1930, Heft 6, S. 254 – WVZ-Nr. 306: Deutsches Schifffahrtsmuseum Bremerhaven

Abbildungsnachweis Werkverzeichnis sortiert nach Quelle

Akademie der Künste, Ausst.-Kat.: WVZ-Nr. 158, 178, 276-277, 287-288, 293, 297, 300, – Aufnahme der Verfasserin: WVZ-Nr. 1-8, 13, 19, 31, 43, 47, 49-50, 59, 65, 66a, 67, 72, 78, 83, 86, 90, 99, 100, 111-112, 114,121,124, 126, 130, 141-146, 150, 159, 163, 165, 173, 179, 195, 200, 205, 207-208, 210, 212-215, 221, 224-226, 234-235, 238-240, 244, 250, 257-259, 261-263, 271, 283, 290, 295-296, 301 – Auktionshaus Accademia Fine Art, Monaco: WVZ-Nr. 77 – Auktionshaus Auctionata Fine Arts, Potsdam: WVZ-Nr. 278 – Auktionshaus Bergmann, Erlangen: WVZ-Nr. 27 – Auktionshaus Bolland & Marotz, Bremen: WVZ-Nr. 125, 132, 149, 196 – Auktionshaus Christie's, South Kensington : WVZ-Nr. 174 – Auktionshaus City Nord, Hamburg: WVZ-Nr. 154 – Auktionshaus Dannenberg, Berlin: WVZ-Nr. 120, 164, 246, 255 – Auktionshaus Dr. Irene Lehr, Berlin: WVZ-Nr. 162, 230, 247, 292 – Auktionshaus Galerie Bassenge, Berlin: WVZ-Nr. 76, 151, 156, 166-167, 172, 231, 284 – Auktionshaus Hauswedell & Nolte, Hamubrg: WVZ-Nr. 188, 202, 211 – Auktionshaus Lucien, Paris: WVZ-Nr. 127 – Auktionshaus Prado, Lübeck: WVZ-Nr. 21, 81, 128 – Auktionshaus Quentin, Berlin: WVZ-Nr. 80 – Auktionshaus Rotherbaum, Hamburg: WVZ-Nr. 105 – Auktionshaus Satow, Satow: WVZ-Nr. 249 – Auktionshaus Schloss Ahlden, Ahlden/Aller: WVZ-Nr. 30, 95, 97, 147 – Auktionshaus Schwab, Mannheim: WVZ-Nr. 176 – Auktionshaus Schwerin, Schwerin: WVZ-Nr. 32 – Auktionshaus Stahl, Hamburg: WVZ-Nr. 20, 28-29, 38, 42, 64, 89, 91, 137, 187, 201, 206 – Auktionshaus Van Ham, Köln: WVZ-Nr. 170 – Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin: WVZ-Nr. 34, 110, 152, 222, 236, 274, 304 – Bayrische Staatsgemäldesammlungen: WVZ-Nr. 87 – Berliner Börsencourier: WVZ-Nr. 63 – Berliner Seccession, Ausst.-Kat.: WVZ-Nr. 11, 17, 23, 39, 73, 108, 123 – Blühm 1988: WVZ-Nr. 16-17, 84, 115-116, 134, 139, 203, 220, 245, 272, 266, 275, 279, 286 – Blühm 2008, S. 96, Abb. 53: WVZ-Nr. 177, 204 – Cuxhavener Auktionshalle, Cuxhaven: WVZ-Nr. 44 – DAWO Auktionen, Saarbrücken: WVZ-Nr. 51 – Der Tag: WVZ-Nr. 101, 113 – Der Tagesspiegel: WVZ-Nr. 282 – Deutsche Kunst und Dekoration: WVZ-Nr. 96, 157, 190-191, 221, 265, 299 – Deutscher Künstlerbund, Ausst.-Kat.: WVZ-Nr. 40, 45 – Deutsches Schifffahrtsmuseum Bremerhaven: WVZ-Nr. 306 – Dobiaschowsky Auktionen, Bern: WVZ-Nr. 33, 229 – Doede 1977: WVZ-Nr. 135 – Echte und Feilchenfeldt 2011: WVZ-Nr. 11 – Galerie Abels, Köln: WVZ-Nr. 302 – Galerie Commeter, Hamburg: WVZ-Nr. 26, 185, 209, 232 – Galerie Widmer Auktionen, St. Gallen: WVZ-Nr. 233 – Giersberg 1982: WVZ-Nr. 253 – Internationale Kunstaussstellung der Secession München, Ausst.-Kat. : WVZ-Nr. 66, 74, 82 – Internationale Kunstaussstellung Düsseldorf, Ausst.-Kat.: WVZ-Nr. 36 – Karl & Faber Auktionen, München: WVZ_Nr. 153 – Ketterer Kunst, München: WVZ-Nr. 85, 242 – Kunst für Alle: WVZ-Nr. 23, 41, 75, 148, 160, 181-184, 198, 260 – Kunst und Künstler: WVZ-Nr. 54, 55, 193, 197, 199, 216, 237, 305 – Kunsthandlung Sabatier, Verden: WVZ-Nr. 136, 186 – Kunsthandlung Seidel & Sohn, Potsdam : WVZ-Nr. 138 – Kunsthandlung Westphal, Berlin: WVZ-Nr. 14 – Kunstverein Hannover, Ausst.-Kat.: WVZ-Nr. 273, 280 – Leo Spik Auktion, Berlin: WVZ-Nr. 15, 168, 228, 248, 264, 285, 298 – Lindtke 1957, nach S. 88: WVZ-Nr. 161 – Meyer Antiquitäten & Auktionen, Münster: WVZ-Nr. 94 – Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus : WVZ-Nr. 10, 122, 133, 254, 303 – Museum der bildenden Künste Leipzig, Copyright Punctum/Bertram Kober: WVZ-Nr. 175 – Museum Wiesbaden: WVZ-Nr. 223 – Neuer Berliner Kunstverein 1981, Ausst.-Kat.: WVZ-Nr. 252 – Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie: WVZ-Nr. 93, 131, 189, 294 – O'Gallerie, Portland : WVZ-Nr. 35 – Old Merry Auktionshaus, Garmisch Partenkirchen: WVZ-Nr. 171 – Privat: WVZ-Nr. 22, 98, 109 – prometheus-Bildarchiv : WVZ-Nr. 117 – Salon Cassirer, Ausst.-Kat. : WVZ-Nr. 192, 217 – Schreiner 1990: WVZ-Nr. 243 – SMBPK Nationalgalerie Fotograf Andres Kilger: WVZ-Nr. 57, 92 – SMBPK Nationalgalerie Fotograf: Reinhard Saczewski: WVZ-Nr. 194 – SMB-ZA, V/Künstlerdokumentation Ulrich Hübner, Fotos und Zeitungsausschnitte: WVZ-Nr. 26, 9, 46, 56, 58, 61, 70-71, 79, 104, 106, 119, 241, 251, 289 – Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: WVZ-Nr. 88 – Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach 1990, S. 149: WVZ-Nr. 102 – Stephan Welz & Co Auktion, Johannesburg: WVZ-Nr. 180 – Studio. International Art (London): WVZ-Nr. 281 – The International Studio: WVZ-Nr. 48, 107 – Vaterstädtische Blätter: WVZ-Nr. 118, 129, 155 – Velhagen & Klasings Monatshefte: WVZ-Nr. 169, 267-270 – Vollmar 1923: WVZ-Nr. 25, 60, 103 – Waldmann 1927: WVZ-Nr. 242 – Wirth 1990: WVZ-Nr. 291

ZUSAMMENFASSUNG

In der vorliegenden Arbeit wird die Bedeutung der Landschafts- und Marinemalerei für die nationale Einheit und bürgerliche Identifikation im Kaiserreich und in der Weimarer Republik beispielhaft am Werk des Berliner Secessionskünstlers Ulrich Hübner (1872-1932) untersucht. Zu Beginn wird die Rolle der Landschaft für die Konstitution von Staatswesen und nationaler Identität allgemein erläutert, um deutlich zu machen, vor welchem Hintergrund die Landschaftsmalerei Ulrich Hübners einen Beitrag zur bürgerlich-nationalen Identitätsfindung im (neugegründeten) Nationalstaat leisten konnte. Im Hauptteil werden dazu anhand Hübners biographischer Stationen unterschiedliche Gesichtspunkte, wie die pluralistischen Einflüsse auf Hübners Landschaftsmalerei, seine Rolle in der Berliner Secession, seine Positionierung auf dem Kunstmarkt, seine Rezeption durch die Kunstkritik und seine Funktion an der Akademie der Künste, untersucht.

Hübners Konzentration auf Küstendarstellungen, Seestücke und Stadtansichten führte in Abgrenzung zur Marinemalerei zu dem neuen Typus der Stadt- und Wasserlandschaft, zwischen klassischer Veduten- und Landschaftsmalerei und impressionistischen Stimmungsbildern. Auf Grundlage des erstellten Werkverzeichnisses wird durch die Betrachtung Hübners Werks im Gesamtzusammenhang des Berliner Kunstgeschehens unter dem Aspekt des wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Erfolges und der Entwicklung des privatwirtschaftlichen Kunstmarktes deutlich, wie ein Künstler in diesem System agierte. Hübners Erfolg mit dem neuen Typus der Stadtlandschaft und der Konzentration auf bestimmte Vertriebswege und erfolgreiche Motive steht exemplarisch für den deutschen Impressionismus in Zeiten des Stilpluralismus. Als Vertreter einer moderaten Moderne wurden seine Gemälde heimatlicher Landschaften Identifikationsbilder des aufgeschlossenen Bürgertums und somit eine Versicherung von Kontinuität in den politisch bewegten Zeiten vom Kaiserreich bis zum Ende der Weimarer Republik.

ABSTRACT

This doctoral thesis examines the significance of landscape and maritime painting for the national unity and civil identification in Imperial Germany and the Weimar Republic through the case study of the oeuvre of the Berlin Secession artist Ulrich Hübner (1872-1932).

In the first instance, we will outline the effect that landscape painting in general had on the constitution of the political system and national identity in order to assess the extent of which Hübner's landscape painting contributed towards the shaping of a civil-national identity in the newly founded nation state. To this effect we will then study key events in his biography, focusing on the following aspects: the pluralist influences that shape Hübner's landscape painting, his role in the Berlin Secession, his place in the art market, art criticism's response to his work and his position at the Berlin Academy of Arts.

Hübner's focus on coastal views, sea- and cityscapes, as opposed to maritime painting, lead to the new type of Urban Landscape and Waterscape which is situated between classical Veduta and landscape painting on one hand and impressionist "Stimmungsbilder" on the other. The catalogue raisonné will form the basis on which we examine his oeuvre in the context of the greater Berlin art scene with particular emphasis on his commercial and social success on one hand as well as seen within the more specific framework which is the development of the commercial art market on the other. The success Hübner had with his new type of Urban Landscape and his focus on specific commercial channels and successful subject matters is exemplary for the German Impressionism in times of stylistic pluralism. Representing a moderate Modernism, his paintings of "Heimat"-landscapes became symbols that the liberal bourgeoisie could identify with and thereby a guarantee of continuity during the politically agitated times from the beginning of the German Empire to the end of the Weimar Republic.